TORCELLO

I. LE CHRIST INCONNU

II. ANASTASIS ET JUGEMENT DERNIER: TÊTES VRAIES, TÊTES FAUSSES

Irina Andreescu

Les pages qui suivent font partie d'une étude plus vaste concernant les mosaïques de Torcello. Dans le courant de la recherche j'ai contracté bien de dettes, envers les personnes qui m'ont aidé a consulter les matériaux (pour la plupart à Venise), envers ceux qui m'ont aidé de leurs conseils bienveillants, enfin, envers ceux qui ont rendu possible cette recherche sur le plan matériel. Il me serait impossible de les mentionner tous maintenant.

Qu'il me soit permis d'exprimer en premier lieu ma reconnaissance à Monsieur le Professeur Otto Demus. C'est à partir de ses études que beaucoup de problèmes concernant les mosaïques de la lagune vénitienne peuvent se définir aujourd'hui. Son jugement artistique sur la peinture du moyen-âge, ainsi qu'il paraît dans ses écrits, a formé et dirigé considérablement le mien. Enfin, sa générosité sur tous les plans a constitué pour moi un grand encouragement.

Sous sa première forme, ce travail a été présenté en 1970 dans le cadre du cours dirigé par Monsieur le Professeur Jean Lassus à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Paris. L'aide bienveillante de M. Lassus m'a permis de voir clair plus d'une fois.

Plus tard, Monsieur le Professeur Ernst Kitzinger a bien voulu lire ces pages et me faire part de ses observations qui m'ont été très utiles.

Monsieur l'Ingénieur Ferdinando Forlati, *proto* de la basilique de Saint-Marc à Venise, a mis à ma disposition tous les matériaux nécessaires pour m'instruire sur la technique de la mosaïque, telle qu'elle se pratiquait dans la lagune, à Saint-Marc surtout, ainsi que sur la technique des restaurations des mêmes mosaïques.

D'un grand intérêt ont été les recherches que j'ai pu effectuer dans l'Archivio di Stato et l'Archivio della Soprintendenza ai Monumenti à Venise. Il convient aussi de souligner l'appui reçu de la part des bibliothèques de la Fondazione Giorgio Cini et du Museo Correr à Venise. Que tous ceux qui m'ont aidé veuillent bien trouver ici la preuve de ma gratitude.

A la fin, mais non pas en dernier lieu, je voudrais remercier ici les membres du Centre d'Etudes Byzantines de Dumbarton Oaks, qui m'ont aidé d'une façon précieuse et efficace. Et particulièrement, que Madame Fanny Bonajuto veuille bien être assurée de toute ma reconnaissance.

A la mémoire de Georges Oprescu

I

Le Christ Inconnu

Si nombreuses que soient les mentions des mosaïques de Torcello dans les ouvrages concernant l'art byzantin, jamais encore le programme de cet ensemble n'a été considéré comme une unité de référence*. Il faut chercher peut-être dans le caractère composite de sa décoration—style et sujets—la raison qui a amené les historiens de l'art à négliger son témoignage sur les programmes byzantins développés en Italie à la fin du XIIème siècle.

Sans prétendre à la synthèse de tant d'éléments, encore très imparfaitement connus, les lignes suivantes se proposent d'apporter, à l'aide de recherches archéologiques, une information supplémentaire et, sinon inédite dans le sens strict du mot, tout au moins oubliée depuis longtemps. Cette information concerne principalement le programme de l'abside centrale de l'église Santa Maria Assunta de Torcello.

Le premier à dépasser les considérations générales sur l'ensemble fut Otto Demus[1]. Il y a trente ans déjà il a publié, sous la forme d'une analyse archéologique minutieuse, quelques fragments de mosaïque provenant de l'ancienne cathédrale—des têtes isolées[2]. Quoiqu'aucune mention spéciale ne le précisât, les têtes publiées alors (conservées parmi d'autres, apparemment comparables) se trouvaint être les seules authentiques; celles qui restaient en dehors de l'intérêt du Professeur Demus ne sont que des copies dues à la restauration du mosaïste Moro[3].

Parmi les têtes les plus intéressantes, deux ne trouvaient leur place ni dans le Jugement Dernier du mur Ouest, ni dans aucun autre ensemble conservé.

Il s'agit d'une tête d'ange[4] (fig. 1) qui, à juger d'après son angle d'inclinaison, devait appartenir à un groupe portant un médaillon[5] et, d'autre part, de la tête d'un «jeune saint inconnu» vu de face[6] (fig. 3). Les schémas des visages n'ont que très peu de traits communs, ils se rattachent même à deux conceptions décoratives différentes. Ce qui est cependant évident à première vue,

* Les principales listes bibliographiques pour les mosaïques de Torcello sont les suivantes: V. Lazareff, «The Mosaics of Cefalù», *The Art Bulletin*, 17 (1935), pp. 227–228, note 70; G. Lorenzetti, *Torcello* (Venise, 1939), pp. 68–69; O. Demus, «Studies among the Torcello Mosaics, II», *The Burlington Magazine*, 84 (1944), p. 42, note 3; A. M. Damigella, «Problemi della Cattedrale di Torcello, II», *Commentari*, N.S., 18, fasc. 4 (1967) pp. 284–286, note 4; V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina* (Turin, 1967), p. 271, note 234.

1 O. Demus, «Studies among the Torcello Mosaics, I, II, III», *The Burlington Magazine*, 82 (1943), pp. 132–141; 84–85 (1944), pp. 41–44 et 195–196 respectivement.

2 Propriété du Musée de Torcello; je me propose de revenir dans la seconde partie sur ces mosaïques.

3 S. Bettini les publie ensemble, sans discrimination; v. seconde partie et note 49.

4 Demus, «Studies Torcello, I», pp. 138–139, figure.

5 *Ibid.*, p. 139: le groupe devait ressembler à celui qui figure au porche de Sant'Angelo in Formis.

6 *Idem*, «Studies Torcello, III», pp. 196–199, pl. I C.

c'est qu'on a employé les mêmes matériaux—pâtes de verre et pierres naturelles—dans les deux mosaïques.

La tête de l'ange joue un grand rôle dans l'analyse consacrée par M. Demus à l'atelier vénitien qui exécuta les Vertus du tambour de la coupole centrale (de l'Ascension) à Saint-Marc; cette tête fournit la preuve que le même atelier travailla aussi à Torcello. La datation des Vertus, fixée jadis par M. Demus aux environs de l'an 1200, a été depuis modifié et fixée à la fin du XIIème siècle par le même auteur, ce qui entraine la même datation pour l'activité de cet atelier à Torcello[7].

Quant à la tête du «jeune saint inconnu», l'analyse de son style engageait M. Demus à la rapprocher, non sans raison, de la tête de la Vierge de l'abside principale de Torcello (fig. 4; je dois cette photographie à l'amabilité de Mme Thierry). Le schéma du visage, un réseau de lignes blanches destiné à exprimer, vu du sol, un relief dont l'effet est soigneusement calculé, ce schéma est l'œuvre d'un grec. Ce serait un artiste de l'époque Comnène tardive, spécialisé dans les décorations monumentales (absides, coupoles) et très sûr de son métier[8]. Le mosaïste inconnu possède, en effet, le don de mettre en évidence les traits essentiels de la composition tels qu'un spectateur placé au sol doit les percevoir. Le traitement dissymétrique des deux côtés du visage, traditionnel dans l'art constantinopolitain, acquiert ici une force peu commune qui témoigne des qualités personnelles de l'artiste. Ces qualités sont d'autant plus précieuses que notre monument se place tard dans l'évolution de ce style; c'est la fin d'une évolution commencée et développée à Constantinople dans les panneaux impériaux de la tribune Sud à Sainte-Sophie[9] (fig. 5). Parmi les étapes intermédiaires de cette évolution, la plus importante, à mon avis, est représentée par les mosaïques de l'église de l'Archange Michel à Kiev[10].

[7] O. Demus, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig* (Vienne, 1935), p. 28 et note 22.

[8] O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily* (Londres, 1949), p. 429, notes, fut le premier à exprimer cette opinion. Il s'agit, plus que d'autre chose, de l'éducation professionelle reçue par le mosaïste qui a réalisé les meilleurs morceaux connus de la mosaïque lagunaire. Il me semble du plus grand intérêt de comparer, par exemple, la tête du jeune homme de Torcello avec une tête qui se trouve à Nerezi (diaconicon; cliché Bildarchiv Foto Marburg, LA 1941/44). Le type représenté n'est pas exactement le même dans les deux cas; à Nerezi le personnage est plus près de l'âge moyen. Pourtant, cette fresque, appartenant à une fondation quasi-impériale bien datée et située au commencement de l'évolution du style dynamique, présente des traits en commun avec la tête de Torcello: les oreilles pointues, faunesques, la forme du nez, le type du regard (ces caractéristiques se retrouvent en Cappadoce, à Gueurémé, et définissent indiscutablement un type du Christ, identifié grâce à l'inscription IC XC ‛O ЄMANȢHΛ. V. discussion plus bas, pp. 189–190 et note 22). Cette analogie, significative en elle-même, se renforce à l'aide d'une autre comparaison; la Vierge Hodegetria de Torcello est très exactement similaire à l'icone à fresque de l'iconostase de Nerezi, opposée à l'icone du patron, saint Panteleimon. Malheureusement, la tête de cette dernière Vierge ne s'est pas conservée (v. N. L. Okunev', "Altarnaja pregrada XII věka v' Nerezě" [avec résumé en français], *Seminarium Kondakovianum*, 3 [1929], pl. I,2 et IV; et cliché D. Wright, nº 65.110.34); pourtant le rapport stylistique entre les deux ensembles semble assez clair.

[9] Le traitement dissymétrique à dessein, qui s'observe à Daphni déjà, est rendu plus ou moins évident au spéctateur selon que le réseau est apparent, tracé en négatif, ou se confond, sans distinction de couleur, avec la masse du visage. Dans les panneaux de Constantinople (Th. Whittemore, *The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Third Preliminary Report. Work done in 1935–1938. The Imperial Portraits of the South Gallery* [Boston, 1942], pl. XX–XXXV), placés à proximité du spéctateur, le schéma n'est pas très contrasté par rapport à l'ensemble du visage.

[10] V. N. Lazarev, *Mihailovskie Mozaiki* (Moscou, 1966); *idem*, «I mosaici della chiesa dell'Arcangelo Michele», *Felix Ravenna*, IIIème Série, 47 (1968). pp. 103–144. Le processus de la formation des ateliers de mosaïstes est semblable à Kiev et dans la lagune vénitienne. Si on considère les schémas de compo-

Les têtes de saint Démètre et de saint Etienne (fig. 6) sont conçues à partir du même principe, celui qui rend évident le schéma de composition en blanc.

Le développement de la stylisation linéaire dans la peinture Comnène[11], malgré les différences dues à la technique employée (fresque ou mosaïque), aboutit généralement à son terme au même résultat; une manière sèche, reflétant l'incompréhension de ses principes structuraux. C'est cette manière qui, devenue traditionnelle aux confins de l'Empire, aura une vie très longue, car elle sera véhiculée par nombre d'artistes de second ordre.

Il est, certes, dangereux d'envisager uniquement le degré de stylisation d'un ensemble de peintures du moyen-âge pour établir des datations rigoureuses[12]. La typologie, pour importante qu'elle soit, ne dispose pas jusqu'à présent de correspondances chronologiques parfaites. On peut admettre toutefois, pour la fin de l'époque Comnène, qu'une évolution plus claire des procédés et certains traits particuliers définissent une aire plutôt qu'une autre.

Dans le cadre de ces schémas typologiques, le groupe constitué par la Vierge de l'abside principale, le jeune «saint» de Torcello et l'Annonciation dans les écoinçons de l'arc triomphal, peut être associé à l'étape marquée par les mosaïques de Monreale dans l'évolution du style Comnène[13]. Il faut cependant souligner que les tendances profondes des deux ensembles (Monreale et Torcello) sont différentes: on retrouve le même genre de diversité de procédés dans le panneau de Jean II Comnène à Sainte-Sophie, où la Vierge est traitée selon une autre manière que les donateurs qui l'accompagnent[14].

Dans l'étape tardive du style Comnène, la tendance que représente le maître de Torcello s'inscrit parmi les créations de conception byzantine les plus classiques et les plus achevées.

Frappé par l'inscription qui se trouve sur l'arc de l'abside:

SVM DEVS ATQUE CARO PATRIS ET SVM MATRIS IMAGO
NON PIGER AD LAPSVM SET FLENTI PROXIMVS ADSVM

qui ne correspondait nullement à la représentation de la Vierge Hodegetria, M. Demus cherchait l'explication de cette inadvertance dans un éventuel

---

sition des visages, les têtes qui offrent plus de rapprochements avec les têtes de Torcello sont celles de saint Etienne, de l'apôtre Taddée et celle de saint Démètre, œuvres des mosaïstes grecs. Le schéma est renforcé grâce aux tessères blanches qui forment un réseau quelque peu rigide, pourtant très cohérent.

[11] V. N. Lasareff, «Les procédés de la stylisation linéaire dans la peinture byzantine des X–XII siècles et leurs sources», *25e Congrès International des Orientalistes* (Moscou, 1960), 18 pages.

[12] A. Grabar, «Etudes critiques» (compte-rendu pour O. Demus, *Romanische Wandmalerei* [Munich, 1968]), *Cahiers Archéologiques*, 19 (1969), pp. 239–243, est contraire aux «rapprochements d'œuvre à œuvre» employés pour établir une chronologie basée «sur les changements successifs des mêmes formes et dans une même direction (notamment, dans le sens d'une imitation toujours plus parfaite de la nature)» (p. 240). Il propose l'adoption dans l'étude de l'histoire de l'art de «catégories déterminées d'évènements» dont on décrit le sort particulier. Je pense, pour ma part, que la stylisation linéaire des visages, ainsi que celle des vêtements dans une période limitée au XIIème siècle, offrent des exemples très riches de «catégories déterminées» qui suivent une évolution à la fois propre et codifiable. A ce propos, voir Lazareff, «Cefalù», p. 232: «the numerous monuments ... may be classified on the basis of a simple principle ... the principle of development of the linear ornamental style, which gradually absorbed into itself the last survivals of antique impressionism resulting by the end of the twelfth century in a minutely fine calligraphic mode of expression.»

[13] Discussion plus détaillée, avec des exemples à l'appui, plus bas, p. 192 et note 36.

[14] Whittemore, *The Mosaics of Haghia Sophia*, pl. XXII, XXVII, XXXI, XXXV.

changement du sujet principal à l'époque ancienne. Il avançait l'hypothèse selon laquelle l'image du Christ trônant, aujourd'hui figurée dans l'abside de la nef Sud, aurait occupé, à une époque non déterminée, l'abside centrale, avant que la Vierge n'y prenne place; c'est ainsi qu'il essaya de justifier l'inscription, qui paraît aujourd'hui sans objet[15].

Il m'a semblé intéressant d'étudier de plus près les différentes transformations que les restaurations ont fait subir à la décoration initiale de l'église Malheureusement, les informations les plus anciennes qui nous soient parvenues à ce sujet datent à peine du XVIIIème siècle: il s'agit d'un livre de comptes, conservé au musée de Torcello, où figurent des sommes dépensées par la paroisse, sans détails susceptibles de nous éclairer. Ce n'est qu'à partir du XIXème siècle, et plus précisément sous la domination autrichienne, que les archives deviennent plus explicites et que s'organisent les institutions chargées de protéger les monuments. Nous trouvons alors des constats et des projets de restauration, des devis et encore des constats, voire des réclamations!

Parmi les mentions les plus intéressantes, j'ai retenu celle qui, plus explicite, figure dans un rapport de 1856: «dei mosaici dei due timpani interni dei muri frontali...», mosaïques menacées de ruine à cause d'une mauvaise charpente[16]. Or, nous ne voyons plus de mosaïques, aujourd'hui, que dans le seul tympan du mur Ouest: une Crucifixion au-dessus de la Descente aux Limbes et du Jugement Dernier[17]. La décoration qui lui faisait pendant dans le tympan du mur Est a dû disparaître lors d'une surélévation du toit[18]. Cette surélévation reste très clairement visible à l'heure actuelle encore, et l'ancienne inclinaison de la couverture nous est rendue sensible par la limite des mosaïques qui remplissaient le champ du tympan Est (fig. 7). On distingue clairement, à défaut de la scène disparue, des portions du fond d'or qui subsistent.

Que représentaient ces mosaïques? Les documents déjà cités ne nous sont pas d'un grand secours: il y est question de la tête de la «Vergine Assunta» (une erreur, sans doute) dans le tympan Ouest, et d'un Christ dans le tympan opposé.

Heureusement, aujourd'hui encore on peut voir parmi les différents objets qui se trouvent dans la sacristie de Torcello une peinture à l'huile avec la mention au verso: C. Finck, 1845. Elle représente l'intérieur de l'église face à

[15] Demus, «Studies Torcello, III», p. 199. Il m'est difficile de trancher sur la date de l'erreur dans l'inscription qui relie CARO à PATRIS et IMAGO à MATRIS, alors que dans une lecture non-sophistiquée il faudrait opérer une inversion des initiales: CARO MATRIS et PATRIS IMAGO. A noter aussi que l'inscription se date dans la phase tardive de la décoration absidale: elle est placée dans l'arc élargi à l'occasion de la nouvelle mosaïque (v. fig. 7).

[16] V. Append. Nº 2, p. 209.

[17] L. Testi, *Storia della pittura veneziana*, I (Bergame, 1909), p. 88, cite, pour 1875, le témoignage de Cavalcaselle sur le mauvais état de la grande mosaïque du mur Ouest et, en particulier, sur la Crucifixion du tympan respectif (G. B. Cavalcaselle et J. A. Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, vol. IV, 2e édition [Firenze, 1900]): «Il Cavalcaselle dice (vol. IV, p. 270): 'La prima volta che lo visitammo non rimanevano della parte superiore del mosaico se non le gambe del Salvatore crocifisso e la parte inferiore delle due figure ai lati, cioé la Vergine e l'Evangelista Giovanni. Nel restauro questa parte venne demolita (...) e venne rifatto a nuovo in un posto poco più alto di quello in cui era prima'. In nota, dopo aver lamentato che i restauri si condussero in quei giorni nel medesimo barbaro modo, ricorda che molte teste dell'antico mosaico emigrarono dal paese. Solo le quindici del Museo di Torcello 'si poterono salvare e ci sembra che non si possa apprezzare il giusto valore artistico a cagione dei molti guasti patiti' (vol. IV, p. 261)».

[18] V. Append. Nº 2.

l'Est, et là, sur le tympan très mal éclairé, on distingue un groupe: deux anges porteurs d'un médaillon.

Mais le témoignage le plus précieux sur le sujet maintenant disparu est apporté sans doute par deux gravures datées de 1826 et de 1827 (fig. 8, 9). Il s'agit de l'illustration d'un manuscrit qui traite de l'ensemble des monuments de l'île de Torcello[19]. L'œuvre, très médiocre et pleine d'erreurs, est rédigée par le prêtre de la paroisse, Pietro Gianelli. Son intérêt me semble considérable, surtout à cause de certains détails des gravures accompagnant le texte, deux d'entre elles exécutées par des artistes différents, représentant la partie Est de l'église.

C'est ainsi que sur la première (fig. 8) la scène qui nous intéresse n'est même pas représentée, mais en revanche sur la gravure de 1827 (fig. 9) nous voyons très clairement la composition qui occupait le tympan Est: le Christ Emmanuel inscrit dans un médaillon porté par deux anges. Son absence sur l'une des gravures semble indiquer le mauvais état de conservation de la composition, peu visible au premier examen[20].

Arrivés à ce point de notre enquête, nous pouvons rapprocher les deux têtes en mosaïque, qui ne trouvaient leur place dans aucune composition actuellement visible, la représentation du jeune Christ du médaillon porté par les anges et l'inscription qui figure sur l'arc absidal. Il en résulte un tout parfaitement cohérent qui, de surcroît, rend à la décoration de l'abside de Torcello sa valeur de programme de l'Incarnation. A défaut de l'image du Christ, ce programme ne pouvait se lire que partiellement dans les scènes conservées jusqu'à nos jours[21].

Il y a une preuve indiscutable quant'à l'identification de la tête en mosaïque de Torcello: l'example cappadocien, infiniment précieux, des deux églises de

[19] Le manuscrit en question se trouve aujourd'hui à la bibliothèque du Musée Correr, Venise, Cod. Cic. 2233, *Saggio sopra l'antichissima Isola di Torcello e sua Decania*, espresso da Mr. Pietro Gianelli Arciprete Decano Parroco di Torcello. Opera adorna di grandi tavole in rame, ed altre sparse per le pagine, rappresentanti le più interessanti Vedute, Fabbriche ed Anticaglie (*Veneranda est semper Antiquitas*) (Venezia 1827). Le manuscrit est mentionné par E. A. Cicogna (*Saggio di Bibliografia Veneziana*, [Venise, 1847, reprinted New York, 1967], p. 13, No 79: «...il culto prete Gianelli già defunto autore anche di un Dizionario della musica sacra e profana, lasciò inedita un'opera intorno a Torcello e le vicine isolette». La gravure de 1827 (fig. 9) a été reproduite plus tard, mais sans aucune explication, par E. Paoletti, *Il fiore di Venezia, ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani rappresentati in incisioni eseguite da abili artisti* (...) (Venise, 1837–1840). Cicogna, *Saggio*, p. 605, No 4503, ajoute ce commentaire: «sotto questo titolo si racchiude la descrizione di Venezia qual' era e qual' è con assai vedute in rame. Opera che fa onore all'autore, e la più copiosa di notizie veneziane che sia stata pubblicata nel genere delle *Guide* e *Descrizioni* di Venezia».

[20] La seconde image (fig. 9) présente, en échange, une autre erreur, due probablement au fait qu'une gravure, de par sa technique, doit être conçue à l'envers : la Vierge porte l'Enfant sur son bras droit alors que, dans l'abside elle-même, la position est inverse.

[21] Si l'identification du groupe figuré dans la gravure—un Christ porté par deux anges—est évidente, 'lattribution de la tête du «jeune saint» au Christ de ce groupe—avec la précision qu'il s'agit de l'Emmanuel—a pu sembler discutable. Ceci à cause de son type iconographique peu commun au moyen-âge; en général l'Emmanuel est représenté sous d'autres traits, par exemple à Saint Marc (Demus, *Mosaiken*, fig. 9) ou à Monréale (E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale* [Palerme, 1960], fig. 57), etc. Avant de connaître la gravure, la location du «jeune saint» était également moins aisée. Dans le catalogue de l'exposition *Arte a Venezia dal Medioevo al Settecento* (Venise, 1971) il est question d'un «jeune homme», exécuté par un mosaïste vénitien du XIIIe siècle; et dans la «Chronique des Arts» (*Gazette des Beaux-Arts*, 79 [1972], p. 17, on publie la photographie de la tête, intitulée «Tête de Jean, de face, début XIIIe».

Gueurémé—Qaranleq Kilissé et Tchareqle Kilissé. La décoration des tambours des coupoles respectives comporte une série de médaillons: le Christ entouré d'archanges. L'Emmanuel (IC XC 'O EMANÕHΛ) est représenté en buste, la tête entourée du nimbe crucigère, bénissant de la droite, un rouleau serré dans sa main gauche (fig. 12). Cette image rappelle de tous points de vue la tête de Torcello: même visage de jeunesse hellénistique, mêmes cheveux courts et bouclés, même direction du regard et mêmes oreilles pointues, faunesques[21a].

L'image du tympan Est s'inscrit, du point de vue iconographique, dans une série bien documentée, Le thème des anges portant un *clipeus* qui contient le buste du Christ (ou un symbole équivalent, comme la croix ou le chrisme) remonte aux figurations des Nikés portant une image héroïsée[22]. Parmi les premiers exemples chrétiens, il convient de citer le sarcophage de Sarigüzel[23], les mosaïques de la rotonde de Saint-Georges à Salonique[24] (fig. 19) et les fresques de la tombe «du Bon Pasteur»[25] dans la même ville. Dans la même catégorie leur font suite, chronologiquement, les représentations des diptyques d'ivoire à cinq compartiments[26] (fig. 10).

Je souligne ici le rapprochement le plus significatif, quant à l'emplacement: le Christ porté par les anges, au fronton d'un édifice, se retrouve dans les mosaïques de la rotonde de Saint-Georges de Salonique[27] (fig. 11).

Enfin, à Saint-Vital, à Ravenne, le *clipeus* porté par les anges (il renferme tantôt la croix, tantôt une sorte de chrisme) est représenté trois fois dans le chœur, au-dessus des arcs, dans la même partie de l'église qu'à Torcello (fig. 13)[28].

A cause de ces analogies, il me semble évident qu'à Torcello, dans cette partie de la décoration qui date du XIIème siècle, le thème du Christ est représenté sous une forme particulière à l'iconographie des Vème et VIème siècles[29].

[21a] G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Texte, I, 2 (Paris, 1932), pp. 406 et 459; Planches, II (Paris, 1928), pl. 97.1, 107 et 126.2. La date des fresques est placée par l'auteur avant 1060 et «vers le milieu du XIe siècle» (*op. cit.*, Texte, II, 2, pp. 421–422). Pour la restitution de ce type de jeune homme, v. plus haut, note 8.

[22] A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie* (Paris, 1928), Texte, p. 79 et notes.

[23] J. Beckwith, *The Art of Constantinople. An Introduction to Byzantine Art 330–1453* (Londres 1961), pp. 20–22, fig. 23, note 27 avec bibliographie.

[24] R. F. Hoddinott, *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia*. A Study of the Origins and the Initial Development of East Christian Art (Londres-New York, 1963), p. 114, pl. 17,b et pl. 20,b.

[25] S. Pelekanidis, *Gli affreschi paleocristiani ed i più antichi mosaici parietali di Salonicco*, Collana di quaderni di antichità ravennati, 2 (Ravenne, 1963), pp. 14 sq., fig. 5.

[26] W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters* (Mayence, 1952), pl. 12,48; 39,125; 44,142; 47,145.

[27] Pour les images théophaniques représentées sur le fronton d'un édifice, v. A. Grabar, «A propos des mosaïques de la coupole de Saint Georges à Salonique», *Cahiers Archéologiques*, 17 (1967), pp. 76–81.

[28] C. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom viertem Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts* (Wiesbaden, 1960), pp. 164–165. F. W. Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna* (Baden-Baden, 1958), fig. 311–315, 333.

[29] J'ai laissé de côté d'autres représentations du Christ porté par deux anges, autres que celles où Il est en buste; ni la figuation du monastère d'Alahan (P. Verzone, *Un monumento dell'arte tardo-romana in Isauria. Alahan Monastir* [Turin, 1956], fig. 4–7, 11–12, p. 11) ne me semble pas comparable à la scène de Torcello parce que à Alahan il s'agit aussi très clairement des symboles apocalyptiques.

Cet essai d'une restitution archéologique pose plusieurs problèmes, dont j'ai retenu ceux qui suivent.

La tête de l'ange et celle du «jeune saint inconnu», que nous avons identifié avec le Christ du mur Est, appartiennent donc à la même composition. Le principal intérêt de ce rapprochement, et de cette contemporanéité, réside en la possibilité d'attribuer la même date d'activité à deux ateliers très différents. La technique vénitienne et la technique byzantine se rencontrent ici dans une même composition, datable à la fin du XIIème siècle. Par voie de conséquence, on est en droit d'étendre le rapprochement: la mosaïque de la coupole centrale (de l'Ascension) de Saint-Marc, et toute la décoration que l'on peut attribuer à cet atelier, sont, à peu de chose près, contemporaines des derniers travaux des mosaïques de l'abside centrale de Torcello. Il est d'autant plus regrettable que les corps des anges porteurs du médaillon du Christ, à Torcello, ne se soient pas conservés jusqu'à nos jours: les vêtements stylisés auraient été un élément précieux dans le schéma évolutif basé sur les variantes de style[30].

Sans avancer des preuves positives, sauf toutefois le rapport existant entre les têtes de Torcello et celles de Saint-Marc, qui se rattachent au même atelier en moins «magistral», je crois pouvoir penser que les mosaïques tardives de Torcello précèdent légèrement dans le temps celles de Venise. C'est un exemple du décalage dû à la propagation d'une technique nouvelle. Dans la coupole de l'Ascension on a déjà assimilé la leçon du style Comnène: les quatre anges qui portent le Christ en gloire ont le visage organisé selon le schéma Comnène-tardif, avec un réseau de traits blancs, mais le résultat est vénitien (fig. 14).

Il est très intéressant de retrouver à Saint-Marc, dans certaines figures isolées, la traduction manifeste du visage du Christ de Torcello. Malgré le rendu gauche et bien souvent purement décoratif du schéma structurel, on reconnait l'éffort d'«aggiornamento» d'un maître moins averti. C'est par ces figures, qui jalonnent en quelque sorte le processus d'intégration de la manière byzantine à Venise, que nous pouvons cerner archéologiquement la naissance du style mixte byzantino-vénitien[31].

Les figures les plus achevées du point de vue artistique, comme je disais, sont la Vierge et le Christ jeune de Torcello, exécutés par un même artiste. Il est vrai que leurs schémas ne sont pas identiques dans tous les détails, mais la connaissance des procédés et leur maîtrise témoignent en faveur du même mosaïste.

En dépit de l'état de conservation très satisfaisant de la Vierge, on peut y déceler quelques restaurations (fig. 4). La joue gauche, par exemple, présente une surface uniforme et bouffie, sans grâce, alors que persiste de l'ancien

[30] Une spéculation invérifiable me fait imaginer ces draperies comme la confirmation éventuelle de la datation au même moment, à l'aide d'analogies combinées, du dernier faisceau du Jugement Dernier et de la dernière phase de l'abside à Torcello, d'une part, et de la coupole de l'Ascension à Saint-Marc, d'autre part (v. aussi Demus, *Norman Sicily*, p. 429 et note 66).

[31] V., e.g., la figure de sainte Dorothée dans le pendentif Nord-ouest de la coupole Sud à Saint Marc, aussi divers saints sur les intrados des arcs bas.

schéma «consacré» la seule ligne qui imprime son rythme, en unissant la paupière inférieure au coin de la bouche et soulignant le tracé du nez. L'ombre de cette joue gauche, due à la restauration, est, me semble-t-il sans l'avoir pu voir de près, confuse et «fondue». Le schéma de la joue droite, en revanche, nous est assez bien conservé: il se retrouve dans la tête de la Vierge[32] (fig. 5) de la mosaïque constantinopolitaine du panneau de Jean II Comnène. La pommette «en peigne» dans sa variante initiale, se retrouve encore chez les donateurs du panneau de Zoè[33]. Le procédé de stylisation, très répandu pendant la période Comnène, et qui a connu une longue évolution, se trouve employé à Torcello pour représenter le Christ et la Vierge de l'abside, tard dans son histoire. Malgré une certaine raideur géométrique, dans ce cas précis, la force expressive qui se dégage des personnages est due au talent de l'artiste.

L'atelier vénitien formé sur place, au XIIème siècle, a employé lui aussi les procédés des artistes grecs. La ligne blanche incurvée qui unit le haut de la narine à la commissure des lèvres, les petits traits qui «organisent» la lèvre supérieure en irradiant autour du canal médian, les pommettes ovales qui finissent «en peigne», ces détails se retrouvent également, il est vrai, dans la figure de l'ange qui porte le *clipeus*. En fait, M. Demus le remarquait il y a longtemps, le style de l'ange ne se confond pas avec le style byzantin, il est déjà vénitien[34]. Il n'est pas sans importance de souligner l'emploi des *mêmes matériaux* (pâtes de verre et pierres)—ce qui donne une même gamme de coloris—et la technique d'implantation des cubes de verre commune aux deux écoles.

La date obtenue par l'analogie avec Monreale (et particulièrement, entre l'Enfant Jésus dans l'abside de Torcello et celui de la lunette Ouest à Monreale)[35], ainsi que le degré de stylisation des figures mêmes, permettent de situer aux environs de 1185 le maître byzantin qui travaillait à Torcello. Par extension, cette date convient à la coupole centrale de Saint-Marc également[36]. Il est vrai que les efforts pour attribuer une date plus précise à l'ensemble de l'abside centrale ne sont pas aidés par des mentions documentaires se rapportant à l'histoire connue du monument même. Pour l'instant, il faut donc nous contenter de la chronologie relative.

Le Christ dans le *clipeus* apporte aussi des données sur les sources d'inspiration de l'atelier qui travaillait à Torcello. En fait, les thèmes de décoration

[32] Whittemore, *The Mosaics of Haghia Sophia*, pl. XXII.

[33] *Ibid.*, pl. XI, XV.

[34] V. note 4.

[35] Demus, *Norman Sicily*, p. 429, note 64.

[36] Il me semble qu'on peut continuer les analogies qui se rattachent à un même développement du style en comparant les Vertus de la coupole centrale de Saint-Marc aux représentations féminines de Monreale (Rebecca, dans le Départ de Jacob, Demus, *Norman Sicily*, fig. 108, ou bien la Femme Adultère, *ibid.*, fig. 91 A). Il s'agit non pas d'analogies textuelles mais de ce que E. Kitzinger appelle «a certain parallelism» et qu'il explique: «by this I mean something a little less nebulous than a Zeitstil though not, on the other hand, anything as concrete as a direct knowledge of forms created elsewhere. Rather would I postulate comparable developments based on common premises and aided by common aims and purposes...» («Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century: Problems of Stylistic Relationship», *Gesta*, 9.2 (1970), pp. 49–56).

préférés dans la lagune se rejoignent: la «renaissance» vénitienne, qui fleurira surtout au XIIIème siècle, fondée sur le réemploi des motifs antiques chretiens (mais qui à Torcello commence vers 1100, date de la voûte Sud), va de pair avec la mise à contribution de l'héritage ravennate[37]. Les preuves qu'on peut apporter pour Torcello sont convaincantes aussi bien dans le cas du Christ en médaillon (comme, malheureusement, seule la tête s'est conservée, il semble impossible de préciser l'attitude) que pour la voûte quadripartite de la travée précédant l'abside Sud[38]. Et indépendemment du «résultat objectif» obtenu, composite à plus d'un titre, la conception générale de la décoration de l'église, et celle de l'abside en particulier, se tournent à Torcello résolument vers Byzance.

Parmi tant de questions que posent un programme décoratif et son adaptation à une architecture donnée, je pense qu'à Torcello les plus importantes concernent l'abside principale.

L'architecture basilicale déplace, ou plutôt, adapte, les difficultés iconologiques. En l'absence d'une coupole, la rôle de mise en valeur du sujet le plus important reviendra au tympan du mur Est[39]. Le Christ Emmanuel glorifié est suivi par la représentation de l'Incarnation: l'Annonciation de part et d'autre de l'abside, la Vierge Hodegetria dans la calotte de cette abside et, au dernier registre, les Apôtres.

On peut remarquer, au sujet du Christ, qu'il est à la fois assez mal placé—si haut dans un éspace si réduit, sa tête légèrement plus petite que celle de l'ange qui porte le médaillon—et éclipsé par la composition de l'abside: la Vierge avec l'Enfant sur son bras se détache sur le fond d'or, et le regard du fidèle est attiré irrésistiblement vers cette représentation. La formule choisie pour représenter le Christ paraît assez singulière; à la place du Pantocrator, nous trouvons le Christ jeune[40]. Un fait qui souligne cette singularité est l'exécution stylistique et technique très soignée, par un artiste certainement au courant des nouveautés: peut-être s'agit-il d'un essai d'adaptation d'une formule iconographique locale sans lendemain?[40a] De toute façon, le rôle que l'on veut le plus mettre en valeur est celui de la Vierge. L'inscription qui l'accompagne, et se rapporte au salut par l'antithèse «Marie-Eve», est tout

[37] Sur la «renaissance» vénitienne, v. toute la série des articles de M. Demus: «Renascence of Early Christian Art in XIII-century Venice», in *Late and Medieval Studies in Honour of A. M. Friend Jr.* (Princeton, 1955), pp. 348–361; *idem*, «Oriente e Occidente nell'arte veneta del Duecento», *La civilità veneziana del secolo di Marco Polo* (Florence, 1955), pp. 109–126; *idem*, «Ravenna und die mittelalterliche Kunst Italiens», *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Ravenna, 1956), pp. 55–60.

[38] Voir aussi O. Demus, *Byzantine Art and the West* (New York, 1970), p. 134. Je me propose de revenir ailleurs sur la chronologie relative de l'ensemble de Torcello.

[39] Demus, *Norman Sicily*: «The Tradition of Longitudinal Decoration», pp. 200–209.

[40] Sur la signification de ce dernier programme je me propose de revenir ailleurs. J'ignore quels ont été les programmes précédents de la même abside; il me semble pourtant archéologiquement acquis que, la rangée des Apôtres mise à part, toute la décoration actuellement visible, et la partie reconstituée, ont étés conçues en même temps.

[40a] Dans les églises cappadociennes (v. note 21[a]), le rôle du Christ Emmanuel dans l'ensemble est très différent. A la base de la coupole surmontée par l'image du Pantocrator, le médaillon est non pas porté mais accompagné par les archanges en buste inscrits égelament dans des médaillons et séparés les uns des autres.

à fait dans l'esprit de ce XIIème siècle latin[41]. Et, sur le plan artistique, cette idée s'exprime d'une façon parfaite.

Enfin, dans le registre «terrestre», les douze Apôtres, d'exécution en partie plus ancienne[42], ne souffrent qu'une seule adjonction locale. Il s'agit du buste de saint Héliodore, évêque d'Altinum, dont les reliques avaient été transportées dans leur nouvelle patrie par les réfugiés de cette ville. La rangée des Apôtres, avec le buste du treizième personnage dans l'axe de l'hémicycle, est plus ancienne que la décoration qui occupe le même emplacement à Saint-Marc. Tandis qu'à Torcello l'illustration gardait encore un sens dogmatique et théologique, à Saint-Marc nous voyons uniquement des saints patrons «vénitiens».

Il n'est pas dans mes intentions d'évoquer ici les problèmes se rattachant aux différents programmes d'absides en Italie du Nord au XIIème siècle. Suivant le système de recherche adopté naguère pour la Sicile[43], je pense que beaucoup d'indications utiles pourront encore être mises à profit. Sans doute, les deux régions ont-elles un développement historique et artistique assez différent. Pour la zone véneto-ravennate, on n'a pas encore réussi jusqu'à présent à dresser un répertoire thématique. Mais à partir de considérations archéologiques—style et technique des monuments existants, qui parfois se copient l'un l'autre, parfois se complètent—on pourrait cependant aller plus loin.

En fait, toutes les mentions documentaires qui nous sont parvenues sur Torcello ne sont pas de nature à éclairer, à l'heure actuelle, cette dernière grande phase de la décoration. Trop de questions demeurent encore sans réponse, à commencer par l'identité de l'«artiste byzantin» et les circonstances qui l'amenèrent en ce lieu avant 1200[44]. Cet artiste, hautement créateur, assuma la composition de l'abside, et aussi l'exécution des pièces maîtresses. L'Hodegetria, dans le champ d'or infini dont elle rythme l'espace, est une des manifestations les plus représentatives de l'esthétique byzantine de tous les temps.

A la même époque, à Saint-Marc, l'atelier principal, déjà vénitien, réalisant la partie la plus importante de son programme, décorait l'édifice qui fut considéré par la suite comme le symbole même de l'esthétique de Byzance en terre d'Occident.

[41] Parmi les synthèses les plus récentes sur le sujet, avec référence à Torcello, v. E. Guldan, *Eva und Maria, eine Antithese als Bildmotiv* (Graz, 1966), spécialement p. 41.

[42] Sur la nouvelle datation des Apôtres, v. O. Demus, «Zu den Mosaiken der Hauptapsis von Torcello», *Zbornik Radojčića = Starinar*, 20 (1969), pp. 53–57. Je pense qu'il faudrait envisager la possibilité de discerner deux étapes chronologiques dans l'exécution de ces personnages (restaurations mises-à-part!).

[43] En premier lieu par M. Demus, dans son livre sur les mosaïques de Sicile (v. note 8).

[44] Sur le problème des rapports byzantino-vénitiens environs un siècle plus tôt, voir H. R. Hahnloser, «Magistra Latinitas und Peritia Greca», in *Festschrift Herbert von Einem* (Berlin, 1965), pp. 77–93. On connait depuis longtemps la mention en 1153 de Marco (greco) Indriomeni (F. Ongania, éd., *La Basilica di San Marco* [Venise, 1886], *Documenti*, p. 307, No 93, fac-similé pl. XXIII; Demus, *Mosaiken*, p. 64, note avec bibliographie).

II

ANASTASIS ET JUGEMENT DERNIER: TÊTES VRAIES, TÊTES FAUSSES

L'histoire des restaurations subies par les mosaïques de Saint-Marc à Venise nous est bien connue[45]. Nous savons, à peu de chose près, quels ont été les travaux successifs entrepris depuis la création de la *Procuratoria de supra* qui avait la charge d'y veiller, jusq'aux dernières decennies du XIXème siècle et, bien sûr, ceux qui ont été poursuivis depuis. Nous connaissons les noms des mosaïstes qui intervinrent maintes fois dans le programme primitif de la décoration, les matériaux différents qui y furent employés à des époques diverses et les difficultés causées par la conservation du monument.

Telle n'est pas la situation pour les mosaïques qui se trouvent à Torcello, dans le voisinage immédiat de Saint-Marc. Les archéologues ne se sont pas penchés jusqu'à maintenant sur les détails de ces décorations et de leurs successives réfections. Ceci est dû, sans doute, à la différence des lieux: Venise au long passé prestigieux d'une part, l'île abandonnée dans la lagune, Torcello, d'autre part.

Grâce à son isolement, l'ex-cathédrale de Torcello a pu garder jusqu'à nos jours sa décoration du moyen-âge, très probablement la même qu'on pouvait voir en place à la fin du XIIème siècle. N'ayant pas connu la rage dévastatrice que subirent les mosaïques anciennes de Saint-Marc aux temps de gloire de la République, l'ensemble de Torcello est mentionné dans les documents administratifs à la fin du XVIIIème siècle seulement, et encore d'une façon sommaire, qui ne nous renseigne pas sur la nature des réparations exécutées.

Au XIXème siècle, pourtant, partageant l'intérêt suscité par d'autres monuments de semblable valeur artistique et historique, l'église Santa Maria Assunta commence à figurer dans les archives en tant que monument à restaurer par les soins de l'Etat[46]. Je ne m'occuperai pas ici de toutes les étapes de la restauration des mosaïques. En partant des documents et des éléments archéologiques qui m'ont été accessibles, je veux simplement, pour commencer, étudier les fragments de mosaïque qui se trouvent aujourd'hui détachés de l'ensemble[47], pour résoudre, autant que possible, le problème de leur authenticité.

[45] F. Ongania, éd., *La Basilica di San Marco in Venezia illustrata nella storia e nell'arte da scrittori veneziani sotto la direzione di C. Boito* (Venise, 1888–1893), Parte 3a: ch. XIV, p. 299 sq., P. Saccardo, «Mosaici e loro iscrizioni»; ch. XX, p. 429 sq., F. Berchet, «I restauri moderni dal 1797 fino ad oggi». P. Saccardo (directeur des travaux de restauration et de l'atelier de mosaïque de la Basilique), *Les mosaïques de Saint-Marc à Venise* (Venise, 1897). Bibliographie plus complète, Demus, *Mosaiken*, ch. 3, pp. 69–72, et surtout notes 56, 57.

[46] On retrouve les mentions concernant l'ex-cathédrale de Torcello dans les Archives de l'Etat (Archivio di Stato) (fonds *Luogotenenza* [1852–66], XXXIV 3/16; XXXII 3/21; LXXVII 12/1 [2]; 54 3/56; fonds *Prefettura* [1868–1893], 6 7/61; 7 12/11; 5 3/30; 5 5/111; 6 5/25; 6 9/25; 6 3/41; 10 2/19; fonds *Genio Civile*, 156/786; 325/40), dans les Archives de la Soprintendenza ai Monumenti, Venezia (fonds *A 8 Isole, Torcello*) et, en petit nombre, dans les archives de l'église elle-même, à Torcello.

[47] Ces pièces—des têtes en mosaïque—sont la propriété du Musée de Torcello et se trouvent exposées en partie dans le musée-même, en partie (le plus grand nombre) dans la sacristie de l'église Santa Maria Assunta de Torcello. D'autres pièces encores, provenant de l'église, sont répandues à travers le monde. (v. plus bas, p. 198 sq.).

Les pièces qui se trouvent à Torcello même ont fait l'objet d'une première publication partielle[48] et, bien plus tard, d'une seconde publication concernant tous les fragments connus comme provenant de l'ex-cathédrale[49]. Bon nombre de ces pièces sont des «doubles» et leur mise en place dans les scènes est facile parce qu'elles se retrouvent dans l'ensemble de la composition du mur Ouest[50] (fig. 15). Le problème qui se pose dès le début est de savoir quelles de ces pièces, celles qui sont détachées ou celles qui se trouvent en place, sont les morceaux authentiques, et d'où proviennent les «doubles»[51].

Malgré que le jugement porté sur l'authenticité d'une œuvre d'art doit obligatoirement, crois-je, utiliser des critères de connaisseur, je vais commencer par considérer notre problème à partir des seules données archéologiques. Elles sont plus opérantes lorsqu'on veut établir des résultats indiscutables et des références utiles. Deux critères m'ont semblé importants: les matériaux employés, et la composition, l'«écriture» des visages figurés.

On ne peut pas accéder aujourd'hui jusqu'aux registres d'où proviennent les têtes, pour examiner de près la pâte des cubes et décider de leur ancienneté. Les photographies dont on dispose ne nous permettraient pas de trancher non plus la question.

Heureusement, l'existence en bas, parmi les têtes isolées, de la même figuration dans deux versions, deux têtes d'anges qui se font pendant, rend très évidentes des différences qui correspondent sans doute à deux dates distinctes d'exécution. Aussi bien les matériaux employés que l'«écriture» propre à chaque pièce rendent possible une discrimination, et ceci alors que les schémas des compositions sont rigoureusement les mêmes. On est en présence d'une mosaïque originale et de sa copie.

[48] Demus, «Studies Torcello, I», pp. 138 sq.—ange porteur de la gloire du Christ; «Studies Torcello, II», p. 42, pl. II B—groupe de ressuscités de la Descente aux Limbes; p. 42, pl. I B—tête d'ange se tenant derrière les Apôtres dans le Jugement Dernier; «Studies Torcello, III», p. 196, pl. I B—tête de la Vierge de la Crucifixion; pl. I C—tête d'un «jeune saint».

Des mentions globales sont accordées à ces mosaïques dans les ouvrages anciens, sans qu'il soit possible pour autant de considérer ces brèves mentions comme une première publication. Il s'agit de catalogues du musée de Torcello: *Catalogo degli oggetti d'antichità del Museo Provinciale di Torcello con brevi notizie dei luoghi e delle epoche di ritrovamento* (Venise, 1888), pp. 254–260 et No 780–781; L. Conton, *Rarità dei Musei di Torcello* (Venise, 1909); *idem, Il grande mosaico di Torcello* (Venise, 1927); A. Calegari, *Il Museo Provinciale di Torcello* (Venise, 1930), p. 38, No 137.

[49] S. Bettini, «I mosaici dell'atrio di San Marco e il loro seguito (Lineamenti per una storia della pittura bizantina nell'ultimo periodo)», *Arte Veneta*, 8 (1954), pp. 25–26; *idem*, «Il 'Giudizio' di Torcello. Restituzione del testo», *Critica d'arte*, N. S., 1 (1954), pp. 502–519, ill.; *idem*, «Appunti di storia della pittura veneta (I)», *Arte Veneta*, 20 (1966), pp. 25–30, fig. 30, note 8.

[50] Et pourtant Bettini, «Il 'Giudizio', p. 503, identifie les deux rois-prophètes de l'Anastasis avec les saints Constantin et Hélène (fig. 368 et 369), les anges de la rangée derrière les Apôtres avec les justes dans les petites grottes de l'Anastasis (fig. 371–373, légende et texte), la tête du «jeune saint»—Christ—(fig. 379) «difficile da situare nel quadro del *Giudizio*, dal quale il Demus la esclude (ma forse d'uno dei cherubini tetramorfi alla base della mandorla del *Cristo* della Deisis ?)», les deux têtes des anges (fig. 384 et 385), symétriques, avec celles des anges qui flanquent la Deisis, et considère enfin la tête de la Vierge de la sacristie (fig. 376) comme étant celle de la Deisis et non pas celle de la Crucifixion.

[51] Demus opère dès la publication («Studies Torcello, I–III», une sélection implicite puisqu'il ne fait *aucune* mention des têtes fausses et ne décrit que celles qu'il considère comme étant vraies. Il ne discute pas le problème des doubles. Bettini non plus, mais pour d'autres raisons, ne se préoccupe pas de ces «doubles». Il considère toutes les pièces qu'il publie comme étant authentiques et les prend comme appui pour des considérations sur le style des ateliers de Torcello («Mosaici atrio», p. 25, et «Il 'Giudizio'», p. 502 sq.).

L'ange qui, on le sait maintenant, appartenait au tympan Est (v. plus haut p. 189) (fig. 1) présente les *tessères* caractéristiques du XIIème siècle, dans une gamme de tons restreinte mais hautement expressive, avec des émaux de couleurs pures et éclatantes et des pierres naturelles. Ce sont les mêmes matériaux que l'on a employés pour les décorations de cette époque à Saint-Marc[52]. Ce sont toujours les mêmes qui ont servi à la confection de la tête du Christ du tympan Est (fig. 3), ainsi que l'on peut s'en rendre compte en comparant les deux pièces, le Christ et l'ange, présentées côte-à-côte dans le Musée de Torcello.

Le «sosie» de l'ange (fig. 2), par contre, est terne et plat, son coloris manque de qualité, les tons intermédiaires «sales» se sont multipliés. Les cheveux, précédemment rendus par du rouge, du noir, de l'or et des pierres sont maintenant bruns, sans éclat, tels qu'on les confectionnait au XIXème siècle pour l'atelier de restauration de Saint-Marc.

De plus, *l'exécution* du schéma de composition, l'«écriture», sont différentes dans les deux cas. Le second mosaïste a imité très fidèlement mais sans aucune grâce le modèle du moyen-âge; son souci est la fidélité, non pas la qualité plastique de l'œuvre, cette dernière notion étant de loin trop abstraite et inaccessible à son ésprit. Le tracé «trébuche» souvent, il y a une certaine raideur qui saisit le spectateur dès le premier abord, un manque de cohésion plastique interne de la surface décorée. Les cubes de verre modernes, et même les pierres naturelles, ont des proportions différentes des anciennes: plus longues, ce qui renforce l'aspect «linéaire» des rangées, sans aboutir à un vrai modelé à l'intérieur des parties du visage.

Toutes les pièces qui se trouvent aujourd'hui dans la sacristie, sauf une, la Vierge de la Crucifixion, qui n'est que partiellement restaurée[53] (fig. 16), présentent les mêmes caractères d'exécution que ceux du «second» ange (fig. 2). A l'exception de cet ange, qui portait la gloire du Christ dans le tympan Est, les autres fragments se placent, pour ce qui est du sujet, dans la composition du mur Ouest.

La confrontation entre les deux anges permet d'affirmer que le copiste tardif respectait fidèlement son modèle ancien. Le schéma se trouve ainsi préservé, la différence constituée par le manque de qualité artistique des copies nous permettant de les isoler plus facilement (comme lorsqu'il s'agit des copies qu'on exécute aujourd'hui encore dans les écoles pour mosaïstes, d'après des œuvres classiques).

Les photographies des trois registres supérieurs (le tympan dont il ne reste plus rien de la composition originale[54], l'Anastasis et le Tribunal des Apôtres,

[52] Saccardo, *Mosaïques*, pp. 198 sq.: «...Les qualités originaires des émaux dans les mosaïques anciennes de Saint-Marc (...). Les couleurs qu'on y remarque sont deux nuances de rouge, quelques-unes de vert, quelques-unes de couleur qui tire sur le vert, appelée encore *oglino* de sa ressemblance avec l'huile, trois ou quatre gradations de bleu, autant de violet, le blanc et le noir. Les chairs, les autres gradations du rouge et les projections du blanc sont faites avec des pierres naturelles. Les contours des figures sont noirs, mais parfois même colorés».

Pour la description détaillée de la tête de l'ange, *la vraie*, v. Demus, «Studies Torcello, I», p. 139. J'ai pu étudier sur place ces différentes qualités d'émaux et de pierres dans l'atelier de restauration de Saint-Marc (Fabbriceria di San Marco).

[53] Demus, «Studies Torcello, III», p. 196, pl. I B, description.

[54] Voir plus haut, note 17.

zone supérieure du Jugement Dernier [fig. 15]), témoignent dans le même sens. Autant qu'il est possible de s'en rendre compte d'après des agrandissements représentant des personnages du mur Ouest, les doubles de la sacristie et les mosaïques en place sont plus ou moins identiques. Cette identité, comme nous l'avons vu pour les anges, est celle de repliques fidèles, de copies suivant le même souci d'exactitude élémentaire que plus haut.

On reconnaît facilement, regardant l'Anastasis en place, ces têtes doubles de la sacristie, confectionnées avec des cubes modernes, qui figurent respectivement le Christ (fig. 17), Saint Jean-Baptiste (fig. 18 et voir aussi fig. 19)[55], Adam (fig. 20), Eve (fig. 21)[56], les rois-prophètes David et Salomon (fig. 22). On rencontre aussi, dans l'Anastasis, le groupe des Justes du Musée de Torcello, publié jadis par M. Demus parmi les pièces authentiques[57].

Deux têtes, celle d'un jeune (fig. 23) et celle d'un personnage barbu (fig. 24) se trouvent aussi bien dans la sacristie qu'à l'extrémité gauche de la rangée des Apôtres au Jugement Dernier (fig. 32). Et, pour finir l'énumération, citons encore les quelques têtes d'anges (fig. 25–27) qui ressemblent à celles de derrière les Apôtres. Précisons dès maintenant que la seule authentique parmi ces têtes se trouve au Musée de Torcello (fig. 28) et non pas dans la sacristie, également publiée jadis par M. Demus[58].

En dehors de celles que l'on peut voir dans l'île, il existe de par le monde un certain nombre de têtes en mosaïque, que l'on dit provenir de Torcello ou bien de Venise[59]. Parmi ces dernières, en raison de sa qualité artistique, une

[55] La tête de saint Jean-Baptiste présente une particularité unique à Torcello: une tessère blanche, plus grande que les autres, forme le noyau autour duquel s'organise la «cellule» de la joue, cellule confectionnée par des rangées concentriques de tessères. A Saint-Marc, par contre, ce principe de composition se retrouve fréquemment, employé par l'atelier principal (de la coupole de l'Ascension). On peut comparer les deux têtes de saint Jean, appartenant l'une à l'Anastasis de Torcello et l'autre à celle de Saint-Marc. Malgré les différences iconographiques et le décalage dans le temps (la scène de Torcello précède d'une génération celle de Venise), la similarité des deux têtes est frappante. Faut-il expliquer le *hapax* de Torcello par une intervention ultérieure au moyen-âge, ou bien cette intervention a-t-elle eu lieu pendant les restaurations modernes ?

[56] Il est utile de comparer de nouveau les deux Anastasis. A Torcello, le personnage d'Eve—s'il faut juger d'après la tête de la sacristie (un cas-limite de non-réussite artistique parmi les têtes en question), ne présente pas encore la phase très accusée de stylisation linéaire. Les traits de la femme âgée ne sont pas creusés d'après le schéma conventionnel que l'on peut très bien discerner à travers la restauration moderne dans la mosaïque plus tardive de Saint-Marc. Le processus n'est que commencé à Torcello, ce qui constitue une des raisons de dater cette partie haute de la mosaïque du mur Ouest à distance d'une génération de la partie qui se trouve en bas (la chronologie relative des mosaïques de Torcello ne sera pas traîtée maintenant). Pour le type de la femme âgée dans la seconde moitié du XIIème siècle, qui correspond à la stylisation de l'Eve de Saint-Marc, voir les analogies à Nerezi et Kurbinovo.

[57] Demus, «Studies Torcello, II», pp. 42–43, pl. II, B.

[58] *Ibid.*, pl. I, B; le cadre porte au dos une étiquette avec cette inscription: «Testa d'angelo appartenente al Giudizio Universale in Duomo ricostituita da Augusto Agazzi coi frammenti ricuperati dal restauro del 1870 e offerta l'anno 1930 al museo». (Agazzi fut l'un des mosaïstes-restaurateurs de l'atelier de Saint-Marc). La tête se trouvait dans le groupe central, juste derrière saint Jean-Baptiste. Le nimbe du Précurseur coupe la figure de l'ange; aujourd'hui, après la restauration, la position des figures dans la scène a quelque peu changé d'angle. Pour la technique originelle des anges, remarquer le tracé et l'ombre du nez, la forme de la narine et aussi la forme de la bouche avec ses commissures accentuées; enfin, la pupille grande, noire, rendue par une seule tessère, trait caractéristique de l'atelier de Santa Maria Assunta.

[59] Une tête qui a été mentionnée par P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, 2 (Turin, 1927), p. 1029, note 24, et reprise par Demus, «Studies Torcello, II», p. 43, note 11, et qui aurait appartenu au Musée du Castello Sforzesco à Milan, n'a pas été retrouvée par la suite, même dans les inventaires du musée (Bettini, «Il 'Giudizio'», note 4). En général, on connait mal les conditions de l'acquisition de ces pièces—ce qui s'explique par les circonstances illégales dans lesquelles elles ont quitté l'île.

place importante revient à la très belle tête d'ange (fig. 29) qui se trouve au Musée de Cluny[60]. Il s'agit, sans aucun doute, d'une mosaïque originale; les matériaux employés dans la composition (les mêmes que ceux des deux autres fragments du mur Est), le modelé pictural et équilibré, la réalisation artistique dans son ensemble ne nous permettent pas d'hésiter. C'est à partir d'exemples aussi caractéristiques que l'on peut construire des hypothèses plus valables pour le style de l'atelier et la date de son activité[61].

La tête qui existe au Musée de Rochester[62] (fig. 30) devait se trouver probablement dans le groupe central, derrière la Vierge du Jugement Dernier. Cette attribution me semble possible vu la qualité plus soignée du schéma du visage et le fait qu'on ne voit aucun nimbe intervenir dans l'éspace de cet ange.

Enfin, une tête de vieillard dans une collection privée[63], qui n'a, à vrai dire, jamais été publiée, semble provenir toujours de Torcello. Sa facture est étrange mais il me serait impossible d'apporter plus de précisions à son sujet avec, comme seul point d'appui, la photographie qui m'a été accessible. On ne peut la placer nulle part dans la décoration actuellement conservée à Torcello[64].

[60] Cette mosaïque (Demus, «Studies Torcello, II», p. 43, sans illustration; Bettini, «Il 'Giudizio'», p. 503, fig. 382) appartient au Musée du Louvre, actuellement en dépôt au Musée de Cluny. C'est un don de Gerspach, lors de son retour d'un voyage en Italie (inscription sur le cadre: «Art byzantin. Venise. XIIème siècle. Prov.t de l'église Santa Maria de Torcello. Don Gerspach 1892». Les recherches dans les archives du Musée du Louvre n'ont pas permis de préciser non plus les conditions dans lesquelles Gerspach a acheté la pièce (Archives du Louvre, A 8 1892–30 mai). Le fait que l'opération se place en 1892, après que bon nombre d'originaux avaient regagné l'île de Torcello, à plus de 30 ans du procès intenté à Giovanni Moro, ne contribue pas à simplifier les mystères de cette affaire. On peut supposer que la substitution des têtes authentiques a continué pendant les restaurations ultérieures, ou bien que Gerspach avait plus de crédit auprès des antiquaires vénitiens que les initiateurs de la campagne pour retrouver les mosaïques.

[61] Pour employer avec profit le style des pièces conservées, en tant que document pour la datation d'un atelier, il s'agit de considérer *toutes* les tendances qui s'y manifestent. Ainsi, il faut se servir plutôt des figures des personnages âgés, dont la stylisation est plus accentuée, vu que les représentations des anges ou des personnes jeunes conservent un modelé pictural qui, à la fin du XIIème siècle encore, remonte au types de Daphni (v. Demus, «Studies Torcello, II», p. 43 sq.).

[62] The Rochester Memorial Art Gallery. Première publication dans *Early Christian and Byzantine Art*, Exhibition Catalogue (Baltimore, 1947), p. 132, pl. 85 (No 671), avec l'indication «Italo-Byzantine. Early 6th cent. (?). Ex-collections Sir John Evans, Sir Arthur Evans, V. Simkhovitch.» Dans le Guide du Musée (*Handbook*, 1961), p. 41, la tête est publiée avec la même mention. Bettini, «Appunti (I)» (v. ma note 49), p. 29, fig. 30, l'attribue le premier au Jugement de Torcello. Actuellement, le Guide du Musée comporte un *Corrigenda* (8/I/1968): «Head of an Angel, Byzantine, from the Cathedral of Torcello Last Judgement, 1150–1200. Mosaic. Glass, stone, and glazed ceramic tesserae». Pour ma part, je n'ai pas reussi à discerner aucune tessère en céramique. L'ange présente la particularité d'avoir aussi une portion de ses vêtements, qui pourtant sont très probablement de fabrication récente. C'est l'impression que laisse l'examen de la pièce: une combinaison de parties autentiques et de contours en partie modernes (le nez et la partie droite de la joue). La bouche est un peu confuse, remaniée aussi, peut-être. Le nimbe semble être constitué d'un mélange de tessères d'or anciennes et nouvelles; on a probablement patiné ces dernières avec de la couleur noire. La restauration partielle du siècle dernier est très soignée. A cause de la laque transparente qui la recouvre pour la préserver (opération sans doute récente), la pièce a acquis un air de vulgarité et semble plus fausse qu'elle n'est en réalité.

[63] La tête se trouve dans la collection du duc de Crawford et Balcarres; elle a été presentée dans l'exposition d'art byzantin, Edinburgh, Londres, 1958 (Catalogue, No 145: «Mosaic 12th c. A Saint.»). Demus, «Studies Torcello, III», p. 196, note 8, la mentionne sans pouvoir la placer dans le cadre de la décoration actuelle de Torcello d'où elle est supposée provenir. Mais s'agirait-il d'une autre des églises existantes autrefois à Torcello? Je n'ai pu consulter que la photographie que M. Demus a eu l'amabilité de me communiquer.

[64] Cette représentation, parfaitement frontale, ne peut s'intégrer ni dans la rangée des Apôtres du Jugement Dernier, légèrement tournés les uns vers les autres, ni dans le Paradis, scène à un seul personnage à Torcello. Son inspiration s'approche de plus près, peut-être, de celle des Apôtres de l'hémicycle absidal. Les pupilles des yeux différent, dans leur composition, de celles faites par les ateliers de

Après avoir reconnu comme fausses les mosaïques qui se trouvent dans la sacristie de l'église de Torcello et dressé la courte liste des pièces originales qui appartenaient jadis à la grande composition du mur Ouest de la cathédrale, il convient aussi de se demander quel est l'état des mosaïques en place. Je limiterai pour l'instant mon examen aux deux rangées supérieures de cet ensemble—c'est à dire (le tympan mis à part) les rangées mêmes concernées par les têtes de la sacristie.

Dans la scène de l'Anastasis, les pièces les plus gravement endommagées sont sans doute les Archanges colossaux qui flanquent la composition. Il ne reste plus rien des figures anciennes, mais on peut croire, sans trop se tromper, que les personnages actuellement en place conservent assez fidèlement l'emplacement, la taille et les attributs de ceux qu'ils remplacent. Des inadvertances, pourtant, doivent nous mettre sur nos gardes. Ainsi l'inscription OC dans le champ du labarum de l'archange Michel, fragment incompris de l'AΓIOC qui figure, par contre, sur le labarum tenu par l'autre archange; ainsi, également, l'inscription H ANAC qui ne continue pas; ainsi, enfin, l'archange qui n'est pas Michel (mais Gabriel) et qui pourtant pointe sa lance-labarum vers la queue (sic!) du dragon, interprétation abusive du suppedaneum initial.

Pour ce qui regarde les personnages de la Descente aux Limbes proprement dite, ils sont, très probablement, pourvus de leurs têtes originales, jugeant d'après le fait que les exemplaires qui se trouvent dans la sacristie sont indiscutablement des copies. Le groupe des Justes en place, par contre, est faux, puisque les têtes originales se trouvent au Musée de Torcello[65]. Les vêtements ont subi quelques restaurations, on s'en rend compte d'après les lignes qui marquent les réajustements imparfaits des surfaces. Pourtant, dans l'ensemble, le procédé employé est correct, les vêtements en mouvement du Christ et d'Adam gardent l'aspect de draperies originales. Même si les tracés accusent quelque roideur, on n'y retrouve pas, au moins, ces inventions surprenantes dans les détails, comme celles qui abondent chez les archanges.

Au régistre suivant, les deux groupes d'Apôtres du Jugement Dernier (fig. 32, 33) ont été entièrement remaniés. On distingue facilement à droite aussi bien qu'à gauche les lignes d'interruption qui attestent l'enlèvement de morceaux et puis leur remise en place. Nous connaissons les répliques des deux dernières têtes de l'extrème gauche, qui se trouvent dans la sacristie (fig. 23, 24). En place, les têtes originales sont suivies d'une troisième tête, très laidement restaurée (fig. 32), pour laquelle on a employé le même carton que pour celle appartenant au cinquième Apôtre de la moitié de droite (fig. 33). Il suffit de comparer les deux têtes pour voir l'incompréhension des schémas byzantins témoignée par le restaurateur qui a alourdi la tête de gauche par des ombres épaisses et des traits durs. L'Apôtre qui suit, le quatrième de gauche, est parmi les mieux conservés de cette rangée. Et malgré sa barbe, qu'on a négligé

Santa Maria Assunta. L'impression que donne la reproduction est celle d'une exécution en partie moderne sur un schéma ancien. Mais il est impossible d'apporter des précisions à partir de la seule photographie.

[65] Demus, «Studies Torcello, II», pp. 42–43, pl. II, B.

de rendre clairement (et qui peut apparaître comme une déformation du bas du visage), l'œuvre du mosaïste moderne approche de plus près l'état idéal où elle ne gêne plus le spéctateur. Il n'en est pas de même des deux dernières têtes du groupe de gauche: la tête du jeune Apôtre qui suit est une réfection intégrale, avec des cubes nouveaux, d'après le carton du premier Apôtre de la rangée; et, enfin, le dernier personnage, celui auprès de la Déisis, ayant les attributs et occupant la place de saint Pierre dans le Jugement de Torcello, ne lui ressemble en rien pour ce qui est du type iconographique. Maladroitement restaurée, la tête ne s'organise plus selon un schéma cohérent, les lignes qui y paraissent se brisent sans raison, sans rapport entre elles, les rangées de cubes ne soulignent plus les traits; en un mot, tout est confus.

Dans la partie centrale de la scène, représentant la Déisis, le groupe formé par la Vierge, le Christ-Juge et saint Jean-Baptiste n'accuse pas de particularités anormales; on peut distinguer de petites réparations, mais, correctement exécutées, elles n'altèrent pas le schéma original.

Il en va différemment, hélas, pour les têtes du groupe de droite des Apôtres (fig. 33). Mieux restaurées dans l'ensemble que celles qui leur font pendant, ces pièces n'en attestent pas moins des modernisations mal venues. Les contours durs et les ombres invraisemblables dans la figure du second Apôtre (de gauche à droite) qui, de façon inattendue présente des cheveux et une barbe typiques pour saint Pierre, ainsi que la grande confusion qui règne dans la figure du tout dernier Apôtre, sont des exemples décourageants de têtes mal restaurées.

Aucun des nimbes autour des têtes n'est plus l'original. Les têtes ne sont plus bordées (sauf dans un seul cas, celui du quatrième Apôtre de gauche, et seulement en partie) des deux rangées de cubes dorés qui devaient souligner la forme tout en facilitant l'encadrement dans l'or abstrait. Les nimbes actuellement en place à Torcello sont souvent de travers et provoquent une sensation désagréable.

Parmi les têtes des anges derrière les Apôtres il ne reste plus que très peu d'exemplaires originaux. L'une plus laide que l'autre, visages gonflés, regards qui louchent, qui sans un oeil, qui sans nez, ces figures sont pénibles à voir. En comparant les rangées en place avec les belles têtes détachées il est difficile de trouver là-haut les têtes authentiques, tant leur qualité est mauvaise. Dans cette rare catégorie je pense pouvoir encadrer l'archange qui se trouve à côté de saint Jean-Baptiste.

Les vêtements des Apôtres dans les deux groupes diffèrent par le style. On se rend compte, également, qu'ils ont subi des réparations, parce que les jointures des surfaces que l'on perçoit un peu partout sont des preuves indiscutables des déplacements et remises en place des mosaïques. Le tracé actuel des draperies respecte, pour l'essentiel, celui du moyen-âge, vu que certains traits de style ne sauraient être inventés plus tard. Malgré l'emploi des cartons et des calques, qui est certain, les restaurateurs n'ont pas reussi à éviter l'abus des ombres dans les draperies du groupe de gauche, les lignes durcies et l'emploi de beaucoup de cubes nouveaux[66].

[66] Sur la très mauvaise qualité plastique des premières rangées, v. plus bas, note 85.

Pour résumer les observations faites plus haut, sur la base uniquement de l'analyse archéologique des mosaïques de Torcello, considerant aussi bien les mosaïques en place que les pièces détachées, des remaniements assez importants ont eu lieu au siècle dernier dans la basilique de Santa Maria Assunta.

L'étude d'une même tête d'ange, deux fois representée (fig. 1 et 2), mais dans deux techniques un peu différentes, me fait penser que la plupart des têtes détachées sont des faux et que les têtes originales se trouvent, très probablement, contenues dans les scènes. A part ces doubles figurations, les premières rangées du mur Ouest ont été fortement restaurées—pas au point, cependant, d'être inutilisables dans une étude du style. Il s'agit de voir à travers les restaurations, de se servir avec prudence des éléments qui gardent l'aspect de l'œuvre au XIIème siècle.

La question qui se pose à nôtre ésprit tout naturellement est: à quel moment les remaniements de la grande mosaïque du mur Ouest ont-ils eu lieu? La composition actuelle, postérieure à cette transformation, est-elle le reflet fidèle de celle qui s'y trouvait au moyen-âge?

Je commencerai par repondre à la seconde de ces questions, et cela grâce à deux gravures, deux documents qui illustrent un manuscrit de 1827[67], date à laquelle les restaurations sur une grande échelle n'avaient par encore eu lieu à Torcello. La représentation du mur Ouest (fig. 34, 35) (le tympan d'en haut exclu), nous montre une composition rigoureusement identique à celle qui l'occupe aujourd'hui. Tout, y compris les inadvertences des deux archanges de l'Anastasis, s'y trouve[68] (fig. 35). Le schéma iconographique actuel, le même que celui représenté par la gravure, remonte sans doute au XIIème siècle.

A la question qui regarde les remaniements subis par la grande mosaïque[69] je tâcherai de répondre dans la mesure de nos connaissances actuelles des archives. Il est intéressant de suivre, étape par étape, l'évolution des principes mêmes de la restauration des mosaïques. A travers des tribulations laborieuses, dont l'écho nous a été conservé par les archives de Venise, nous pouvons peut-être trouver le fil de cette évolution. L'étude de ces archives n'est pas encore achevée[70], pourtant nous sommes en possession de quelques documents qui, pour certaines questions, ne laissent plus de place au doute.

Pour commencer, il y a eu une première étape pendant laquelle on a très mal refait les deux archanges colossaux de l'Anastasis. Accusé, par la suite, de leur mauvaise restauration, le mosaïste Moro (qui n'entrera en scène qu'à

[67] V. plus haut, note 19.

[68] En fait, les deux gravures, bien que très rapprochées, ne sont pas identiques. Celle plus complète (fig. 35) comporte le «dragon-suppedaneum» ainsi que la représentation des deux portions latérales du dernier régistre, qui se continuent sur les murs de la nef centrale (une explication satisfaisante à cette disposition curieuse n'a pas encore été trouvée).

[69] Testi, *Pittura veneziana*, I, p. 88, faisant le point au début de ce siècle: «Il Moschini, quando nel 1828 dettava la sua *Guida di Venezia*, osservava che il Giudizio 'era ben conservato' ma già nel 1875 il Cavalcaselle notava che 'il tempo, le intemperie e i rimessi ne avevano fatto aspro governo' e quasi ciò non bastasse 'che minacciava di staccarsi e di cadere'. Ora non minaccia più di sfasciarsi, perchè venne rifatto, ma col restauro troppo abbondante ha perduto quasi per intero l'originalità».

[70] Pour ce qui concerne les restauration de Torcello, l'étude des archives doit comporter également des recherches sur les travaux exécutés à Saint-Marc, vu que pour la pluspart du temps les restaurateurs sont les mêmes dans les deux cas.

partir de 1835) se défendra de les avoir abîmés, vu qu'il n'avait fait que consolider un travail précédemment exécuté (v. Append. N° 3). Et, en fait, ce méfait ne peut lui être imputé, parce que la gravure de 1827 (fig. 35) contient déjà toutes les absurdités relevées chez les archanges.

Les activités de Moro, entre 1835 et 1858, représentent une première phase, dévastatrice et empirique, dans l'histoire des restaurations à Saint-Marc de Venise comme à Torcello[71]; activités qui s'achèvent dans le scandale d'un procès où, entre autres, on reproche au mosaïste le vol de têtes provenant de l'ex-cathédrale de Torcello. Avant ces événements, pourtant, nous savons que des calques concernant les registres supérieurs ont été pris sur le mur en 1853 et 1854 (v. note 79). C'est probablement à ce moment que Moro préparait les copies qu'il devait par la suite mettre à la place des originaux. Ces copies, on les voit aujourd'hui dans la sacristie[72]. A vrai dire, à l'époque où Moro détachait les têtes et les remplaçait par des «fac-similé» plus ou moins réussis (dans les limites de sa compréhension des modèles anciens), cette opération barbare n'était pas considérée comme telle[73]. Preuve en est le grand nombre de cubes nouveaux achetés à dessein et avec l'approbation des commissaires (les spécialistes de l'Académie vénitienne des Beaux Arts), pour remplacer les anciennes mosaïques. Plus que celà, le contrat signé en 1848 avec Moro comporte un codicille qui traite des mosaïques résultant des démolitions. Le prix de leur transport étant considéré trop élevé (l'estimation de ce prix fut laissée à Moro!), on fait expressement cadeau au mosaïste de tous ces «déchets»[74].

J'ai trouvé un document de travail de l'époque, un exemplaire de la gravure déjà connue (fig. 35), qui porte des indications au crayon pour marquer (en diffé-

[71] Sur les activités de Moro à Venise, v. Saccardo, «Mosaici» (v. plus haut, note 45); *idem, Mosaïques*, pp. 110–112; Demus, *Die Mosaiken*, pp. 71–72, note 56. Parmi les documents inédits concernant spécialement les réfections à Torcello, le rôle de Moro et les erreurs de ses prédécesseurs, je publie ici un procès-verbal du 20 mai 1860, relatant la visite sur les lieux faite par la Commission des Beaux-Arts de Venise (v. Append. N° 3).

[72] Selon une tradition locale (plus haut, note 48: *Catalogo*; Conton, *Rarità*) les têtes avaient disparu en 1838, volées par Moro lors des restaurations. Dans les archives du procés de ce dernier (Archivio di Stato, Venezia, fonds *Luogotenenza* 1857–1861, LXXVII 12/1), condamné à six jours de prison en 1858 et éloigné de sa fonction précédente de mosaïste à vie à Saint-Marc (Saccardo, *Mosaïques*, p. 112), l'affaire devient moins claire. Il est question de *deux têtes d'apôtres de Torcello*, que Moro gardait chez lui. Les autres pièces ne sont pas mentionnées. Etaient-t-elles déjà vendues à l'époque?

[73] Il ne faut pas oublier que c'est bien en 1837 que fut vendue au Musée de Potsdam la mosaïque de l'église de San Cipriano à Murano (Testi, *Pittura veneziana*, I, p. 81, note 1). Les critères de la restauration changent durant cette période: v. Append. N° 3, le procès-verbal de mai 1860 et un autre document, traitant des mosaïques en général, *Norma sulla conservazione dei mosaici, 1859–1860*, surtout les Instructions N° 1682 du 20 février 1859 et N° 3945 du 4 juin 1860 (Archivio di Stato, Venezia, fonds *Genio Civile* 325/40). Parmi les attitudes les plus avisées en ce qui concerne la conservation des monuments d'art en général, il faut mentionner Cavalcaselle qui en 1862 présentait un mémoire au Ministère de l'Instruction Publique (G. B. Cavalcaselle, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico* [Rome, 1875], réimprimé en fascicule d'après *Rivista dei comuni italiani* [Turin, 1863]; pour les mosaïques, v. surtout ch. XIII, «Mosaici e provvedimenti a prendersi per la loro conservazione, e norme da seguirsi nel ristauro» et ch. XIV, «Modo per formare abili ristauratori dei mosaici»). Quelques années auparavant on démolissait volontiers les parties anciennes abîmées, qu'on remplaçait par d'autres mosaïques similaires, exécutées avec des matériaux récents. Et en 1860 encore, après que les travaux de Moro avaient encouru le «blâme» et que l'on n'avait retrouvé chez lui qu'une partie des cartons tirés d'après les mosaïques, la Lieutenance et l'Académie des Beaux-Arts décident de combler les lacunes documentaires en confiant l'exécution de nouveaux cartons au peintre autrichien Carlo Blaas (v. Append. N° 4).

[74] V. Append. N° 1.

rentes couleurs), les zones restaurées (fig. 31). Au dos, on lit la date 19 mai 1853, inscrite toujours au crayon. Ce dessin fut l'une des pièces justificatives de Moro, au terme d'une première étape de travaux[75], étape antérieure à la substitution des têtes de l'Anastasis, mais comprenant déjà la réfection des deux groupes d'Apôtres. On en tire une indication sur l'ordre progressif des restaurations, qui se revèle valable aussi archéologiquement parlant. Les draperies du Christ et d'Adam sont beaucoup plus correctement restaurées que celles de la zone inférieure, ce qui prouve, peut-être, l'acquis d'une certaine expérience. La date du remplacement des têtes doit se placer entre 1853 et 1858.

L'affaire des têtes se poursuivit sur les décennies suivantes, alors que Moro était mort depuis longtemps. On ramassa finalement une quinzaine de pièces chez les différents détenteurs[76], avec l'intention de les remettre en place.

Ceci nous conduit à une nouvelle étape dans l'histoire des restaurations de Torcello. L'établissement en 1866 du royaume d'Italie amena d'importantes transformations administratives, qui se firent sentir jusque dans l'organisation de la conservation des monuments. La restauration des mosaïques de Saint-Marc et de Torcello fut mieux organisée, les procédés de conservation marquèrent un certain progrès par rapport à l'époque de la domination autrichienne[77].

En 1867 les travaux furent confiés à une compagnie mixte italo-anglaise, Salviati e Co., qui s'efforça, plus que ne l'avaient fait ses prédécesseurs, de respecter les mosaïques anciennes et de les préserver le plus possible dans leur état originel[78]. La nouvelle équipe entreprit de remanier les mosaïques endommagées par Moro à Saint-Marc, et on sait qu'elle travailla au Jugement Dernier de Torcello vers 1872–1873[79]. Cependant, toutes les têtes authentiques n'étaient pas encore rentrées dans l'île et ce ne fut que quelques années plus tard que leur remise en place eut lieu.

On ne saurait insister suffisamment sur le renouveau des principes de restauration opéré par la création, en 1883, de l'atelier de mosaïque à Saint-Marc, et de l'Office régional des Monuments à Venise, vers la même époque. A la tête de ces institutions, les ingénieurs Pietro Saccardo et Federico Berchet,

[75] Je l'ai trouvé dans le fonds *Luogotenenza* 1857–1861, LXXVII 12/1 (1193), employé lors du procès de Moro.

[76] On ne connut jamais les circonstances dans lesquelles parvinrent jusqu'aux différents détenteurs des têtes vendues et identifiées comme provenant de Torcello. En 1892, encore, Gerspach achetait en Italie, peut-être à Venise, la mosaïque aujourd'hui à Cluny (v. note 60). N. Battaglini, *Torcello antica e moderna* (Venise, 1871), parle encore de têtes volées qu'on aurait transportées jusqu'à Constantinople. Je ne suis pas en mesure d'apporter des précisions supplémentaires.

[77] Parmi d'autres conséquences heureuses, les projets de Blaas pour de nouveaux cartons ne furent plus appliqués (v. Append. No 4 et Saccardo, *Mosaïques*, p. 113).

[78] Malgré le progrès certain dans la manière d'envisager les restaurations, en octobre 1867 la Société Salviati et C° a obtenu «aux enchères» cette commande et on utilisait sur une grande échelle des pâtes de verre fabriquées, alors-même, à Murano (v. Append. No 4, lettre de Meduna du 28 juin 1860). La gamme des couleurs employées a ainsi beaucoup changé par rapport aux originaux, dans un sens à la fois vulgaire et inexpressif.

[79] Archivio di Stato, Venezia, fonds *Genio Civile* 156, busta 786, No progr. 18, Commissione per la conservazione dei monumenti. Un document de 1882 («Fabbricati classificati fra i monumenti con la Circolare 11 giugno 1875 No 436 del Ministero dell'Istruzione Pubblica, Elenco generale dei monumenti in provincia di Venezia») fait le point des restaurations effectuées à Torcello entre 1853 et 1879, avec les sommes dépensées. En 1872/73, on trouve la mention «Restauro mosaici della facciata interna» et «Impalchi per applicazione mosaici ed intonachi sotto i detti mosaici».

soucieux de respecter le visage authentique des monuments, entreprirent des recherches documentaires, en mettant à profit les renseignements trouvés dans les archives. Dans ces mêmes archives, et dans d'autres qui depuis ont réuni les documents de l'«époque Berchet», j'ai eu la chance de trouver les preuves écrites les plus valables pour la grande mosaïque de Torcello. Grâce à ces dossiers, on est en mesure d'établir le bien-fondé de certaines considérations archéologiques développées plus haut.

Nous apprenons qu'en 1879 le directeur du Musée de Torcello avait réussi à rassembler un nombre important de têtes originales[80]. Quelques années plus tard, en 1895, dans une séance de travail dont j'ai retrouvé le procés-verbal (v. Append. N⁰ 8), on prend la décision d'opérer la substitution des têtes. Par la même occasion, nous avons la description et l'identification des pièces, qui, on s'en doute, sont, à une exception près, les mêmes que celles en double dans la sacristie. La preuve que cette décision fut suivie d'effet nous est donnée par une lettre, quelques mois plus tard, accompagnant les têtes restantes—les fausses—consignées au Musée[81].

Mais, sans doute, plus passionnantes et plus évocatrices sont les photographies que j'ai retrouvées, mélangées aux documents de restauration. Elles furent prises durant les travaux, grâce aux échafaudages, très probablement en 1897[82], et se trouvent jointes à une lettre de l'ingénieur Berchet. La première photographie (fig. 36) est, à vrai dire, un compte-rendu graphique des zones concernées par les réfections. Il me serait difficile de décider si elle représente la reconstitution des restaurations antérieures (celles de Moro y compris) ou s'il s'agit des résultats de la campagne dirigée par Berchet lui-même[83]. L'intérêt de ce document réside pourtant ailleurs. Nous voyons très clairement hachurées les têtes des personnages sur lesquelles on a opéré le changement. Avec la description consérvée (v. Append. No. 8), avec cette photographie si explicite, le mystère des doubles dans la sacristie se trouve éclairci et la preuve acquise qu'il s'agit de répliques faites au siècle dernier.

Quelques détails, enfin, concernant la restauration de 1895–1897. Un des soucis des artisans fut, justement, de redonner à la mosaïque son aspect le plus proche de l'original. Hélas, les résultats furent moins satisfaisants que les buts proposés. La seconde photographie du stock cité (fig. 37) représente une de ces têtes d'ange qui se trouvent derrière les Apôtres. Aujourd'hui dans la sacristie (fig. 26), à côté d'autres faux, cette tête se trouvait encore en haut

[80] V. Append. Nº 5.
[81] V. Append. Nº 9.
[82] V. Append. Nº 6 et 10.
[83] Conscient des avantages à tirer d'une documentation dans les archives, l'ingénieur Berchet demande à un spécialiste, le Prof. Paoletti (je ne peux pas préciser s'il y a un rapport quelconque avec Ermolao Paoletti, auteur de *Fiore di Venezia*, v. note 19) d'établir quelles sont les parties indiscutablement refaites. Pour le résultat de cette collaboration, v. Append. Nº 7.

D'après les indices retrouvés dans les dossiers des archives de Venise, je pense que ce sont, en partie du moins, ces recherches qui ont permis d'exécuter les hachures sur la photographie (fig. 35). Les têtes remplacées en 1897 sont marquées par des traits différents. Ces études d'archives se sont arrêtées, à l'époque, sur la partie supérieure de la composition, malgré que, de toute évidence, les zones inférieures aient, elles aussi, subi des réparations, mais d'une qualité technique plus élevée (v. la tête de saint Pierre, fig. 38).

lorsque la photographie fut prise. Trouvée laide et disgracieuse par les restaurateurs de la fin du siècle dernier[84], elle fut détachée du mur et remplacée dans la scène (entre le quatrième et le cinquième Apôtre du groupe de gauche) par une autre tête. Ironie du sort, la tête «plus adéquate» (v. fig. 31) nous semble aujourd'hui la plus contrefaite et certainement la plus saillante dans toute cette rangée.

D'autres restaurations ont eu lieu à Torcello, concernant les parties restantes du Jugement Dernier, ainsi que les autres ensembles de l'église. Deux photographies supplémentaires (fig. 38, 39) concernent les restaurations du tout dernier régistre du mur Ouest, la scène du Paradis. Mais je m'arrête içi pour le moment.

Mon principal propos a été d'isoler, autant que possible, un grand groupe de mosaïques fausses, pour essayer qu'à l'avenir on ne les cite plus, indistinctement, comme documents sur le style et sur la couleur de la décoration murale du XIIème siècle[85]. Il m'a semblé non moins important d'identifier les parties authentiques des scènes analysées, pour leur redonner la valeur de témoignages solides; et, enfin, de confirmer, à l'aide d'une gravure inédite, l'iconographie inchangée de la composition du mur Ouest de l'ex-cathédrale de Torcello.

J'ai essayé aussi de montrer que ces faux, mis à part l'absence totale de qualités artistiques, pouvaient quand même et dans certaines limites être utilisés avec profit, pour retrouver le schéma des pièces authentiques. La plupart du temps il est difficile, sinon impossible, d'étudier le schéma de mosaïques qui se trouvent à une distance considérable de l'observateur. Sacrifiant en partie la pureté absolue des sources documentaires à employer, qui, seule, garantit des conclusions irréfutables, je pense pouvoir utiliser ces documents «bâtards» pour l'étude du style des mosaïques de Torcello. Et c'est là qu'il s'agit de ne point «glisser». Il ne faut à aucun prix employer les «faux» pour plus qu'ils ne valent, il ne faut pas porter des jugements de qualité artistique en partant de ces documents, qui en manquent. On peut les utiliser cependant pour établir l'emploi de types iconographiques, les traits propres aux différents ateliers ayant travaillé içi ou là, les procédés de schématisation et les détails d'«écriture». A tout instant c'est en quelque sorte une traduction qui a lieu, une transcription plutôt, où il s'agit de cerner les interpolations pour arriver

[84] V. la lettre de l'ingénieur Berchet, Append. N°. 10.

[85] Cette précision s'impose surtout à la lecture des articles cités de M. Bettini, lequel, sans se préoccuper beaucoup de la valabilité des documents, continue la ligne d'un article plus ancien. Dans «La decorazione musiva a Torcello» (*Torcello, Conferenze per la celebrazione del decimoterzo centenario della fondazione della basilica di S. Maria Assunta* [Venise, 1940]), M. Bettini affirmait: «In Santa Maria Assunta credo non vi sia una sola tessera di mosaico che sia messa in opera da mano greca». En 1943 le jugement de M. Demus («Studies Torcello, II», p. 44) rencontrait, dans son scépticisme, celui exprimé au commencement du siècle par L. Testi (v. note 69): «. . . the two upper layers of the great mosaic of the Last Judgement in Torcello are copies only, made in the nineteenth century. Of the original, only four fragments have been preserved, and these point clearly to Greek workmanship and and to a date within the second half of the twelfth century. The widespread belief that the mosaic was made by Italian workmen proves nevertheless correct, but in an unexpected sense. It applies not to the artists who set the original in the twelfth century, but to the restorers of the Compagnia Venezia-Murano, who made the copy in 1870. The history of the Torcello mosaics is not unique: much of what has been called the Italo-byzantine style of mosaic painting is in reality purely Byzantine style hardened by bad restoring».

à détacher la version originale[86]. J'ai employé aux mêmes fins d'autres documents «au second degré», les calques réalisés sur les mosaïques de Saint-Marc au cours des différentes restaurations. Et, en combinant ces témoignages avec celui des photographies, il est possible de faire un nouveau pas sur la voie des attributions et des datations en chronologie relative.

Pour l'étude des mosaïques d'Italie, rebutante pour un puriste à cause des innombrables remaniements, l'apport des documents mentionnés, pour discutable qu'il soit, me semble fertile et de beaucoup préférable au refus de les considérer.

Et, enfin, il m'a semblé instructif de cerner un problème au moyen de critères différents, mais qui se rejoignent. Le critère le plus important à mon avis, le plus difficile à expliquer aussi, celui du «connaisseur» en présence d'un faux artistique[87], a pu être confirmé par les témoignages d'une petite enquête policière archéologique et aussi, pour ne laisser aucune place au doute, par des dossiers d'archive qui décrivent et situent dans le temps les transformations subies par les mosaïques de Torcello. Avant d'aborder les problèmes des ateliers ayant travaillé dans la lagune, à Saint-Marc, à Torcello et ailleurs, il me semble indispensable de connaître la valeur des documents à considérer. Sans ce genre d'études minutieuses, il nous sera difficile d'avancer dans la voie de datations plus précises.

Appendice

1.

Venezia, Archivio di Stato
Luogotenenza 1852–1856
TORCELLO, Chiesa, Ristauri
busta XXXIV 3/16

Protocollo verbale di Collaudo, Venezia, 18 marzo 1854

Allegato VII al Collaudo

Copia concordata del contratto 14 ottobre 1848
N° 4664/700 Culto

[86] Pour les difficultés rencontrées par la recherche sur les mosaïques italiennes je choisis, parmi les plus récents, le témoignage du Prof. E. Kitzinger (*I mosaici di Monreale* [Palerme, 1960], p. 21): «Dobbiamo però far presente che su questo punto si può essere tratti in inganno dalle interferenze dei restauratori. Quando si tratta di confronti molto particolareggiati, chi studia mosaici, non solo a Monreale ma anche altrove, si trova fortemente ostacolato dall'incertezza su quali alterazioni siano state apportate ad essi nel corso dei secoli, e dall'impossibilità di decidere fino a qual punto si possa confidare che il loro aspetto originario sia stato mantenuto.(...) È assai probabile che alcune figure nelle quali certe caratteristiche stilistiche sembrano portate quasi all'eccesso siano in realtà opera di restauratori che imitarono, esagerandole, le forme originarie».

[87] M. J. Friedländer, *On Art and Connoisseurship* (Londres, 1942), ch. XXXIII, «Artistic Quality: Original and Copy», pp. 230–245.

Venezia, li 14 ottobre 1848

Col decreto 28 febbraio 1848 N° 5787/727 essendo stata autorizzata la stipulazione del contratto col Mosaicista Giovanni Moro pel ristauro del Mosaico esistente nella chiesa ex-Cattedrale di Torcello pel pattuito prezzo di L. 3641 (Tremila seicento quaranta una) il sottoscritto delegato Prov.e faciente pel Governo Provvisorio di Venezia, ed il suddetto appaltatore Giovanni Moro sono venuti alla stipulazione del seguente contratto con le sottodescritte condizioni:

(...)

4) Sarà poi rilasciato gratuitamente il materiale risultante dalla demolizione delle parti del Mosaico vecchio da rinnovare, ed egli [Giovanni Moro] d'altronde dichiara che non sarà giammai per pretendere alcun indennizzo per le spese di trasporto o di viaggi che dovesse incontrare da questa città in Torcello.

S'ensuit la copie du texte du contrat établi en 1841:

Allegato I al Collaudo
Originale Perizia e Capitolato d'appalto, 10 ottobre 1841

Imp. Uffizio d'Ing. in Capo
N° 1918/165

Venezia, 10 ottobre 1841

Capitolato descrittivo e normale per l'eseguimento del lavoro di riordino parziale del Quadro a Mosaico sopra la Porta maggiore nell'interno del Tempio ex-Cattedrale di Torcello.

Dans la même enveloppe (XXXIV 3/16) se trouve l'estimation du prix de transport des mosaïques à démolir. Le document appartient à une autre enveloppe (LXV 4/10), mais a été transféré, probablement en 1858, et n'a pas été remis en place:

I. R. Direzione Generale delle Pubbliche Costruzioni per le Provincie Venete, N° 673

Venezia, 9 febbraio 1848

Eccelso I. R. Governo,

(...) Risulta che il valore dei materiali, che tutt'al più si potrebbe ritrarre dalla demolizione dei mosaici, non compresa la spesa della separazione e pulitura della risultante quantità di smalto, ammonterebbe a L. 630,81 quando, pella spesa di trasporto dei materiali occorrenti per l'esecuzione dei nuovi mosaici, e pel mantenimento del mosaicista fuori dell'ordinario suo domicilio, converrebbe sostenere il dispendio di L. 877,50.

Da ciò quindi risulta che giova accordare al Mosaicista Moro il materiale risultante dalla demolizione dei mosaici che devono venir ricostruiti anche

prescindendo dalla considerazione ch'è l'unico artista a cui si possa affidare un tal genere di lavoro, per cui in ogni caso, o converrebbe rinunziare alla sua esecuzione, o si sarebbe costretti a suo lui convenire. (. . .)

2.

Venezia, Archivio di Stato
Luogotenenza 1857–1861
TORCELLO, Chiesa, Ristauri
busta LXXVII 2/55

Venezia, 16 XII 1856

Rapporto 7 aprile 1856, N° 151, della Presidenza dell' I. R. Accademia di Belle Arti in Venezia (in copia)

(. . .) Dopo aver preso in maturo esame il progetto di ristauro del tetto della Cattedrale di Torcello, abbassatomi all'osseq.to Dispaccio 26 II N° 5844, avvisai di portarmi sul luogo in compagnia del valente Ingegnere Sig.r Tommaso Meduna, Direttore dell'Ufficio tecnico provinciale, a fine di avermi anche il di lui reputato parere sopra quelle eccezioni che mi pareva di dover fare al progetto stesso, ed inoltre per riconoscere se effettivamente ci fossero altri bisogni da riparare nello ilustre monumento di cui è parola. Tale visita fu da noi due effettuata nel giorno di Lunedi 31 dec.o Marzo e in base ad essa ed alle intelligenze corse col chiarissimo Meduna, espongo qui la qualsiasi mia opinione sul progetto stesso.

Inanzi tutto esso non provvede se non a riparare il tetto della citata Chiesa, e ben altri bisogni ci sono che in seguito accennerò, affinchè possa essere risarcita in modo che sia conservato a Venezia un monumento di sì grande importanza per la sua storia, per la sua archeologia, e per la sua arte. La maniera poi con la quale si stimò togliere i danni del tetto indicati, sembrami in alcune parti incompiuta o, dirò meglio, improvvida. Per esempio, nella Pezza Iª intitolata "*Premessa al Progetto generale di ristauro*, ecc." è detto che questo coperto, di non lontana ricostruzione, copre, anzi mutila con gli estremi suoi cavalletti (capriate) parte dei mosaici dei due timpani interni dei muri frontali. E in effetto, que' due cavalletti tagliano nel triangolo più elevato, superiore alla Porta maggiore, la testa della Vergine Assunta, e in quello alla parte opposta, la testa del Cristo, mosaici entrambi appartenenti all'epoca stessa dei rimaneggiamenti della chiesa, e perciò non posteriori di certo al secolo XIII.

È singolare però che il redattore del progetto in discorso, nell'accennare a simile vandalica mutilazione, non abbia pensato a ripararla, proponendo di levare que' due cavalletti, e di racconciare il mosaico da essi rovinato. Eppure di ciò non fece parola, forse perchè ebbe paura di indebolire il tetto, col togliere le due capriate surriferite.

(. . .)

Conviene dunque levare affatto quei due cavalletti, od almeno *la corda* d'essi, per mettere a scoperto gli spazii delle due teste mutilate in mosaico che si potrebbero rifare, togliendo i cavalletti (che vanno dal cavalletto vicino sopra il timpano dei due muri frontali), e colà riposino sud una filagna di legname ben assestata ed incatramata, perchè non possa risentire le funeste influenze della pioggia percuotente esteriormento il muro.

Compiuto dall'Ing.re redattore del progetto il suo lavoro relativamente al tetto della chiesa in discorso, egli non s'occupò menomamente degli altri bisogni della medesima, che sono pur tanti. Eccone i principali:

(...)

6) Compiere il risarcimento de' mosaici, alcuni pezzi de' quali hanno guasti gravi, sicchè minacciano di cadere.

(...)

Conviene però che questo secondo progetto sia affidato ad un Ingegnere ben esperto non solo nell'architettura del medioevo, ma anche nell'archeologia artistica a quell'architettura legata.

(...)

Firmato,
Selvatico

18 X 1856

All' I. R. Direzione delle Pubbliche Costruz. Prov. Venete

(...) Nel Progetto 20 XII 1854 di generale ristauro del tetto della Cattedrale di Torcello si introdusse in via di appendice le modificazioni accennate dalla Presidenza dell'I. R. Accademia di Belle Arti e prescritte dall'Eccelsa I. R. Luogotenenza

(...) Con quest'Appendice si contempla di levare li due estremi cavalletti della navata maggiore onde render libera la vista dei mosaici che sono nei timpani interni del Tempio....

Venezia, Archivio di Stato
Luogotenenza 1857–1861
TORCELLO, Chiesa, Ristauri
busta LXXVII 2/55

I. R. Direzione delle Pubbliche Costruzioni per le Provincie Venete
N. 10016

Venezia, 15 sett. 1857

All'Eccelsa I. R. Luogotenenza

(...) Per soddisfare al desiderio artistico espresso dal Chiarissimo ... Presidente dell'Accademia delle Belle Arti nella sua Relazione 7 aprile 1856, N. 151, di ridonare cioè alla vista la sommità dei mosaici dei due timpani interni ai

muri frontali, mutilati nei tempi addietro colle sovrapposizioni delle catene del coperto, contemporaneamente alle anzidette operazioni si combinerebbe pur l'altra di sopprimere i due cavalletti ai muri frontali, ciò che senza ostacolo veruno può mandarsi ad effetto.

Alla partita 3ª del fabbisogno si asserisce però che la soppressione delle due incavallature non sarebbe per se sola sufficiente a scoprirle affatto, come aveva ritenuto il prelodato ff. del Presidente; ma occorrerà inoltre di sollevare tutto il tetto a maggiore altezza, innalzando proporzionalmente i muri d'ambito.

(...) Si propone in queste (partite del fabbisogno) di ricostruire il timpano in muratura sovrastante all'arco dell'abside, in occasione del lievo del tetto, trovato strapiombante e fesso, nonchè di una parte dell'arco e della calotta semisferica ricoprente l'abside stessa.

Rivestendo certamente questa proposizione il carattere dell'opportunità, la Direzione è indotta ad appoggiarla, dappoichè sotto ogni rapporto, non escluso quello dell'economia, sarebbe inconsulto il lasciar trascorrere la presente circostanza del ristauro generale della decantata Cattedrale senza togliere un difetto essenziale di solidità, la di cui riparazione protratta ad altro tempo impegnerebbe di nuovo l'Erario in un dispendio non irrilevante. (...)

3.

Venezia, Archivio di Stato
Luogotenenza 1857–1861
TORCELLO, Chiesa, Ristauri
busta LXXVII 2/55

Venezia, 20 maggio 1860

I. R. Accademia di Belle Arti

Processo-verbale della visita fatta nel giorno stesso dalla Commissione permanente di pittura ai mosaici della chiesa ex-cattedrale di Torcello affine di rispondere alle interpellanze portate dall'ossequiato Luogotenenziale Dispaccio 18 corr. maggio N. 9083.

(...) Raccoltisi i sottoscritti nelle stanze presidenziali, in seguito ad invito 19 corr. N. 260 si recarono alla chiesa ex-cattedrale di Torcello ove trovarono il Sig. Ing.re Annibale Forcellini incaricato dall' Ufficio Provinciale delle Pubbliche Construzioni di dare alla Commissione quelle dilucidazioni che sull' argomento dei mosaici restaurati dal Moro le potessero per avventura occorrere. Quindi entrati nella Chiesa e letto l'ossequiato dispaccio Luogotenenziale 18 maggio corr. N. 9083 nonché gli atti tutti precedentemente eretti su questo stesso argomento dei mosaici ristaurati e specialmente il Rapporto 19 maggio 1853 N. 230 della Presidenza Accademica, l'altro 6 ottobre 1856 N. 662 dell' Ispettore delle II. RR. Gallerie ed i verbali 1 aprile 1858 N. 228 e 29 mese stesso N. 263 della Commissione permanente di pittura, dopo le più mature

discussioni e praticati i più diligenti esami sull'opera eseguita dal Moro (...), in conseguenza di tutto questo è necessario sopratutto alla medesima di distinguere categoricamente il suo mandato in due parti.

1 — Se esistano o meno imperfezioni nei ristauri eseguiti dal Moro sui mosaici della chiesa ex-cattedrale di Torcello.

2 — Se queste imperfezioni sieno di tale natura da potersene chiamare il Moro respondente.

Quantunque il Decreto Luogoteneziale 18 maggio corr. N. 9083 voglia a quanto sembra concentrare in una sola le due questioni, ed ammetta senza alcuna riserva responsabile il Moro dei difetti che per avventura fossero dalla Commissione riscontrati nei mosaici da lui ristaurati, non occupandosi menomamente del punto essenziale se poi questi difetti possano sì o no essere imputati al Moro, anzi ammettendo la sua colpabilità nel caso siccome cosa giudicata, la Commissione non può accettare assolutamente questo amalgama di due principi, separatissimi di loro natura ma tanto più dal momento che da questa unione ne verrebbe tocca la delicatezza se non di tutti almeno di una parte dei membri che la compongono. (...)

Non bisogna sopra ogni altra cosa e per non cadere inavvertitamente in serii sbagli (che potrebbero avere conseguenze funeste) dimenticare che due sono i sistemi che possono essere adottati nei ristauri di antichi mosaici come di antiche pitture, e che ambedue questi sistemi hanno per loro il voto e gli argomenti d'altronde robustissimi di artisti illuminati e coscienziosi.

Pel primo di questi sistemi un ristauro dovrebbe riprodurre fedelmente e meccanicamente la vecchia pittura, con tutti i suoi pregi, con tutti i suoi difetti, con tutte quelle circostanze insomma che valgono a far sì che il nuovo sia una copia per così dire stereotipa dell'antico; pel secondo un ristauro dovendo rinnovare per intero figure o composizioni che costituiscono un tutto a sè, dovrebbe far sì che tutti quei caratteri che non costituiscono la diversità di uno dall'altro stile, ma sono difetti essenziali in tutti gli stili, in tutte le epoche, sotto qualunque condizione di tempo e di paese, avessero ad essero tolti nel nuovo lavoro, e questo secondo sistema si fonda sul principio d'altronde sacrosanto che si può venerare l'antico anche nei suoi difetti fino a che sia realmente antico, ma che non ha alcuna buona ragione se più non esiste e ne è il nuovo soltanto una riproduzione che tende a ricordare ai presenti ed ai venturi ciò che di buono e di ammirabile appunto nell'antico si conservava.

(...) Da ciò, nulla è più facile che il riscontrare qualche contraddizione tra i giudizi pronunciati altre volte e quelli attualmente pronunciati, contraddizione soltanto apparente perchè non tocca nè la coscienza nè le convinzioni dei componenti le Commissioni, ma solo fatti parziali e che possono essere sotto diversi punti di vista osservati.

Nel caso nostro avvi di ciò un esempio palmare. Ambedue gli angeli restaurati dal Moro nella Chiesa ex-cattedrale di Torcello, hanno difetti essenziali, e

la Commissione li riconosce, ambedue gli angeli furono non ostante a ciò collaudati da persone facenti parte della Commissione permanente di pittura, e di conseguenza il Moro non può essere chiamato rispondente dei difetti stessi.

Allora fu chiamato il ristauratore dal suo contratto a rifare quelle figure riproducendo tal quale l'antico fino alle sue minuzie più inconcludenti; allora furono chiamati gli artisti ad esaminare e collaudare il lavoro sopra questa base; se in seguito a ciò l'opera fu trovata infatti fedele all'antica (e di ciò fanno fede i collaudi impartiti) ogni responsabilità individuale a questi fatti d'altronde incontrovvertibili [non è da imputare al mosaicista] per quanto l'opera sia riescita per questo in parte difettosa.

La Commissione attuale ha già dichiarato dettagliatamente le norme da seguirsi pel ristauro di antichi mosaici nel suo verbale superiormente citato. Essa ha opinato che qualora sia necessario rinnovare un antico mosaico in tutto od in parte, si deve possibilmente levarlo come sta, incollando su tutta la sua superficie uno o più pezzi di tela, staccando quindi le pietruzze dal cemento che le tiene legate al muro e rimettendolo poscia collo stesso sistema nel nuovo cemento. Questo era il metodo da adottarsi nel caso dei due angeli di cui ora si tratta. Dovendoseli rifare a nuovo, allora bisognava correggerne almeno i difetti più salienti, per non avere un'opera nuova che ha tutti gli errori dell'antica senza avere il pregio della vetustà! Ciò non fu fatto ma ciò non potrà d'altronde esser fatto, perchè la Commiss.e Accad.a di pittura fu chiamata a pronunciarsi su questo argomento soltanto col Decreto Luogotenenziale 4 febbr. pass. N. 2362, e quindi le sue proposte ed i suoi studii non potevano essere guida nella rinnovazione dei mosaici restaurati molti anni prima.

(...) Per tutti i restauri dei mosaici che saranno fatti in avvenire, la Eccelsa I. R. Luogotenenza farà bene se si compiacerà di seguire con tutto il rigore possibile le proposte già innalzate col verbale più volte citato. Questo che è ristauro già fatto da anni non può essere esaminato colle stesse norme per base, bisogna riportarsi ai tempi in cui fu fatto il lavoro, convenire sui difetti, ma pensare che non possono essere che difetti dal mosaico prima esistente già che questo non è che una riproduzione di quello, e come tale fu collaudato da persone probe, ed intelligentissime in arti.

Il fatto che tutti i mosaici antichi sono migliori del nuovo, nulla prova; perchè in varie parti questi mosaici furono anche in passato restaurati, e questi ristauri sono sempre inferiori al mosaico originale, quindi potrebbe essersi trattato della rinnovazione di un vecchio ristauro anche nel caso in questione, piuttosto che della riproduzione del mosaico originale.

Detto tutto ciò la Commissione trova difetti principalissimi di questi due angeli una spalla di quello a sinistra del riguardante, molto più larga dell'altra, ed ambedue le teste che dovrebbero essere del tutto rinnovate, e ciò può servire di risposta alla prima parte della interpellanza Luogotenenziale, ma non può del pari la Commissione rispondere alla seconda, inquantochè non crede in coscienza possa essere il Moro chiamato responsabile del danno che

verrebbe all' Erario da un cambiamento di sistemi e non dalla sua colpabilità. Unico mezzo adunque in tale frangente, mezzo atto a sciogliere d'altronde ogni difficoltà, sarebbe che l'Erario si assumesse la spesa della rinnovazione ed in tal caso sarebbero da seguire le norme già tracciate dalla Commissione per simile circostanza; delegare cioè un artista distinto che fosse incaricato dei cartoni colorati delle due teste e della mezza figura da rinnovarsi, compresa l'ala, attenendosi alle traccie antiche ma studiandosi di correggerle in quello che hanno di più esagerato e di falso, ed incaricare quindi un esecutore mosaicista più abile del Moro per tradurre in mosaico il lavoro così preparato.

La Commissione, ...

4.

Venezia, Archivio di Stato
Luogotenenza 1857–1861
TORCELLO, Chiesa, Ristauri
busta LXXVII 2/55

Presidenza dell' I. R. Accademia di Belle Arti
N. 264

Venezia, 23 maggio 1860

All' Eccelsa I. R. Luogotenenza

(...) In conseguenza di ciò la Commissione opina che si debbano correggere quei ristauri, ma a spese erariali, e che della correzione debba essere incaricato artista distinto eseguendoli sui cartoni ed affidando poscia l'opera manuale del mosaico a lavoratore più abile del Moro essendochè allontanandosi dalle meccaniche riproduzioni dell'antico non possono sicuramente più bastare poche cognizioni di disegno possedute dal Moro, come bastavano col sistema finora seguito. (...)

Venezia, Archivio di Stato
Luogotenenza 1857–1861
TORCELLO, Chiesa, Ristauri
busta LXXVII 2/55

I. R. Ufficio delle Pubbliche Costruzioni

Venezia, 28 giugno 1860

All' I. R. Direzione delle Pubbliche Costruzioni per le Provincie Venete

Gli ulteriori ristauri del Tempio di S. M. Assunta in Torcello devono formar tema di due distinti progetti, il primo dei quali tratterà del ristauro del pavimento, dei colonnati, dei portici esterni, della riforma della decorazione del battisterio, ed in generale di ogni lavoro tendente a ristaurare non solo le

singole parti della chiesa, ma a ricondurle alle forme richieste dallo stile. (...) Il progetto secondo dovrà contemplare il generale ristauro dei mosaici. (...)

Quanto al secondo progetto, mancano presentemente allo scrivente le basi per completarlo. In passato, quando cioè tali lavori erano esclusivamente affidati al Sig. Giovanni Moro ne' prezzi anteriormente convenuti col medesimo, avevasi una delle necessarie basi per la compilazione di simili elaborati, la quale però doveva essere coadiuvata dall'artista medesimo, il consorzio del quale particolarmente all'atto dei rilievi era necessario per determinare d'accordo il modo e l'estensione dell'opera. Attualmente ignora lo Scrivente a chi potrà essere affidato il ristauro dei mosaici della Basilica torcellese, se, come in passato, potrà a un solo artista affidarsi sia il preventivo rilievo e disegno dei mosaici da rifarsi che il meccanico lavoro della loro ricostruzione. Con tali incertezze e difficoltà non puo' lo Scrivente dare per ora un progetto concreto, ed opinerebbe poi subordinatamente che in qualunque caso la compilazione relativa dovesse affidarsi allo stesso esecutore, riservando allo Scrivente la sola revisione, premessa sempre la locale verificazione dell'estensione dell'opera in concorso dell'artista stesso.

Dal fin qui detto, rapporto ai musaici, potrà vedersi che lo Scrivente, ritenendo accettata, come per la R. Basilica di S. Marco, l'offerta del Dr. Salviati per somministrazione di smalti ad uso del ristauro dei mosaici di Torcello, non potrebbe ora determinare la quantità totale, e meno ancora il numero e quantità delle singole tinte e gradazioni. (...)

L'Ingegnere in capo,
T. Meduna

Venezia, Archivio di Stato
Luogotenenza 1857–1861
TORCELLO, Chiesa, Ristauri
busta LXXVII 2/55

I. R. Direzione delle Pubbliche Costruzioni del Lombardo-Veneto

Venezia, 13 luglio 1860

All'Eccelsa I. R. Luogotenenza del Lombardo-Veneto

(...) Premesso che il progetto di generale ristauro dei mosaici debba essere separato da quello del Tempio, ciò che ritiene non solo opportuno ma necessario, la Direzione, per la diversa natura del lavoro e per doversene valere di ben differente esecutore, espone a quell'I. R. Ufficio le cause per le quali non può occuparsene, opinando che la compilazione relativa dovesse affidarsi all'esecutore dei mosaici, riservandosi la sola revisione, premessa la locale ispezione dell'estensione dell'opera in concorso dello stesso artista.

(...) Conviene pure la Direzione pei motivi esposti nel rapporto dell'I. R. Ufficio Tecnico che non possa essere al grado di estendere il separato Progetto di ristauri dei mosaici e che esso debba farsi dal mosaicista che sarà

presclto in base di nuova analisi da istituirsi secondo i prezzi degli smalti da somministrarsi dal Dr. Antonio Salviati, la di cui offerta che si inalza [?], potrebbe venire accettata.

E poichè scopo principale delle ingiunzioni, abbassate [?] da codesta I. R. Luogotenenza col decreto succitato, è quello di poter incaricare il Professore di Pittura in questa I. R. Accademia, ... Carlo Blaas, dell'esecuzione dei cartoni pella rinnovazione o ristauro occorrente ai mosaici della Chiesa di Torcello, così reputerebbe la Direzione ch'esso incarico potesse aver luogo, premessa l'ispezione dei detti mosaici, o da una Commissione Accademica, o dallo stesso Blaas in unione all'I. R. Ingegnere in Capo, Sig. Tommaso Meduna, onde determinare l'entità degli occorrenti ristauri, l'ultimo dei quali dovrà portare seco li cartoni ed i disegni, da lui custoditi, digià eseguiti dal mosaicista Moro, delle tre figure in mosaico rappresentanti il Redentore e due Angeli, onde, potendosi valere di essi, non ripetere la loro composizione.

(...)

Il Direttore,

(...)

Je regrette d'avoir omis de copier la date de cette lettre qui fait suite, cependant, très clairement aux documents précédents.

Venezia, Archivio di Stato
Luogotenenza 1857–1861
TORCELLO, Chiesa, Ristauri
busta LXXVII 2/55

I. R. Luogotenenza delle Provincie Venete

All'I. R. Direzione delle Pubbliche Costruzioni, Venezia

Dietro incarico dato da questa Luogotenenza, la Commissione permanente di pittura dell'I. R. Accademia di Belle Arti, verificato un nuovo riconoscimento dei restauri eseguiti da Giovanni Moro ai mosaici della chiesa ex-Cattedrale di Torcello, vi trovava difetti essenzialissimi ne' due angeli, per cui occorre di rinnovarli in gran parte.

Giuste le viste già concretate, che si sono comunicate col decreto 14 aprile an. cor., N. 9581–1203, ha proposto che un artista distinto venga incaricato de' cartoni colorati delle due teste e della mezza figura compresa l'ala di quello a sinistra del riguardante, attenendosi alle traccie antiche, ma studiandosi di correggerle in quello che hanno di più esagerato e di falso.

Essendo stato scelto sulla proposta della Presidenza dell'Accademia il ... Prof. di Pittura Carlo Blaas a comporre i cartoni pella rinnovazione del mosaico alla volta dell'Apocalisse in S. Marco, è fermamente indicata la scelta dello stesso artista anche per l'esecuzione de' cartoni riferibilmente alla chiesa di Torcello.

Prima però di dargliene la relativa commissione, s'invita cod. I. R. Direzione d'informare:

(...)

2) Se col detto progetto venga pur contemplato il risarcimento su mosaici, e in questo caso dovrà tal parte essere separata, per mettervi armonia colle viste [?] (...) S'attende quindi riferibilmente a tal oggetto che venga fatto conoscere quali parti dei mosaici dovessero essere rifatte, per le quali rendasi necessaria la esecuzione de' cartoni, e questo allo scopo di darne completo l'incarico al Prof. Blaas. Dette informazioni ed indicazioni s'attendono impreteribilmente entro il termine di *un mese*.

Ufficio delle Pubbliche Costruzioni

Venezia, 7 settembre, 1860

All'I. R. Direzione delle Pubbliche Costruzioni Lombardo-Veneta

(...) Riguardo ai cartoni non sussistono che quelli del mosaico del frontispizio posteriore della Chiesa, custoditi dallo scrivente dacchè gli vennero abbozzati colla pregiunta Ordinanza 7 aprile pp. N. 3372. Altri cartoni non sussistono per le ragioni già addotte nel Rep. 17 giugno 1859 N. 2138.

(...)

L' Ingegnere in Capo
F. de Franchi

5.

Atti del Consiglio Provinciale di Venezia, Anno 1880
Sessioni straordinarie e ordinarie (Venezia, 1880)

Allegati del Processo verbale della seduta ordinaria 30 agosto 1880
Museo di Torcello
(Allegato A)

Venezia, 31 XII 1879

(...) Raccolsi e feci deporre nel Museo: pochi avanzi di antichità torcellane, in parte già proprietà del Sig. L. Torelli, ed in parte miei, ed ora proprietà della Provincia.

Rimossi pazientemente gli ostacoli sollevati dall'antecedente arciprete di Torcello, presi in consegna i 15 frammenti di mosaici del secolo XII, che abbandonati e trascurati giacensi in umido locale annesso al Duomo, e li feci trasportare a Venezia pel loro ristauro e collocazione in casse. Ma le pratiche intavolate con artisti locali mi resero avvertito che il tenue assegnamento di L. 300 dell'istituzione ed incremento del Museo avrebbe dovuto essere rad-

doppiato per questo solo lavoro. Perciò stimai miglior consiglio far eseguire detti lavori sotto la mia direzione e sorveglianza, e m'ebbi il risultato seguente: i mosaici vennero perfettamente ristaurati, assicurati dove minacciavano pericolo, collocati in forti cassette di legno, inmorsate a coda di rondine, fermate per intero con viti, scanalate ed inferrate agli angoli, metodo questo che ne rende perpetua la conservazione, facile e scevro di pericolo il maneggio ed il trasporto, e che ottene l'approvazione di tutti i visitatori intelligenti.

Composti in cotal guisa e depositati nel Museo attirano adesso l'ammirazione di tutti, e sono conservati alla posterità colla sola spesa di L. It. 153,77 compresi i trasporti, e quindi con un risparmio di ben 446.23 L. It. sulla domanda fattami quivi pel solo ristauro.

Battaglini, Direttore

6.

Venezia, Soprintendenza ai Monumenti, Archivio
TORCELLO A 8 Isole
Ristauri Giudizio — teste Sagrestia

Regno d'Italia
Ministero della Istruzione Pubblica
Divisione per i Monumenti e le Scuole d'Arte
Sezione Monumenti

Roma, addì 13 ottobre 1895

Al Sig. Direttore dell' Ufficio Regionale pei Monumenti, Venezia

I peggiori guasti del grande mosaico della cattedrale torcellana sono dovuti ai restauri che esso ha sofferti una trentina d'anni or sono, restauri i quali hanno fruttato la scomparsa di alcune teste d' arcangelo e di chissà quant'altre parti originali della magnifica decorazione che per finezza di lavoro e delicatezza di tinta rivaleggia coi più celebrati mosaici bizantini e greco-siculi.

Non furono certamente coscienziosi quei mosaicisti che manomisero il mosaico di Torcello, sostituendo le figure originali con stupide imitazioni, aggiungendo o sopprimendo decorazioni ed epigrafi e riattaccando lo mosaico con vergognosa incuria ricomponendone il fondo colle antiche tessere d'oro mescolate alle nuove, e a tessere colorate di rifiuto.

I pochi pezzi del mosaico originale, depositati nell' attiguo Museo, bastano a dimostrare che i restauri ultimati nel 1873, pei quali si sono fatte spendere forti sommi allo Stato, furono una appendice alle tante manomissioni subite dalla cattedrale di Torcello. Diventa perciò doveroso di riparare per quant'è possibile il danno recato al monumento, ricollocando a posto le teste antiche e togliendo le brutte tinte che guastano la intonazione del mosaico restaurato.

Prego quindi la S. V. di far segnare su una buona fotografia od incisione tutte le parti falsificate del mosaico torcellano, distinguendo tra queste i frammenti superstiti che verranno ricollocati al loro posto originale ritirandoli dal Museo.

Raccomando pure alla S. V. di far eseguire le fotografie isocromatiche e qualche calco colorato dei particolari più importanti del mosaico antico, profittando delle impalcature erette a comodo dei lavoranti, e di rintracciare all'archivio di Stato di Venezia e di communicarmi un estratto degli atti riferentisi alla prima fase dei lavori di restauro anteriore al 1873.

Il Ministro
Costelli

7.

Venezia, Soprintendenza ai Monumenti, Archivio
TORCELLO A 8 Isole
Ristauri Giudizio
Documentazione ai Frari

Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Veneto
N° di protocollo 754 A 8 Isole

Venezia, addì 18 aprile 1896

Al Ch. Professore Pietro Paoletti
Venezia

Priego V. S. di voler compiacersi di dirmi a quale punto sono le indagini presso il locale Archivio dei Frari relative al restauro de' mosaici della Basilica di Torcello dal 1848, delle quali ebbi l'onore di incaricarLa nella mia lettera 20 nov. 1895, N° 2326.

Le sarò ben grato se vorrà rispondermi sul favore della maggior possibile sollecitudine.

Con tutta osservanza,

Il Direttore,
Berchet

P. res. il 22/4/96
Posiz. A 8 Torcello
N° 777

Venezia, 21 aprile 1896

Egregio Sig. Direttore,

In risposta del di Lei foglio N° 754 in data 18 c. m. pregiomi renderLe noto come le indagini presso l'Archivio dei Frari relative ai restauri dei Musaici della Basilica di Torcello sono già ultimate e che ora non mi rimane da trascri-

vere che parte dei documenti da me rinvenuti, trascrizione che mi farò premura di completare prima della metà del prossimo mese di maggio. Con tutta osservanza,

Pietro Paoletti

Ajouté au dos par Berchet:

12 VI 97

Visto che dopo dieci mesi non si potè aver nulla malgrado ogni sollecitazione ed essendo stato compiuto collaudato e pagato il lavoro per ... agli atti.

Il Direttore,
Berchet

8.

Venezia, Soprintendenza ai Monumenti, Archivio
TORCELLO A 8 Isole
Ristauri Giudizio — teste Sagrestia

Anno 1896 — Minuta d'ufficio

Verbale per la consegna delle teste originali del grande mosaico della facciata interna del Duomo di Torcello, alla Direzione dell'Ufficio regionale pei Monumenti del Veneto.

In seguito ad intelligenze prestabilite, questo giorno 25 aprile, ore 11, si trovarono radunati nella sala superiore del Museo Provinciale di Torcello i signori Comm. Cesare Augusto Levi Direttore del detto Museo, ed il prof. Rupolo Domenico assistente dell' Ufficio Regionale pei Monumenti del Veneto — il primo come Direttore del Museo per fare la consegna delle teste originali del grande mosaico di Torcello, ed il secondo per riceverle in consegna per conto della Direzione del suddetto Ufficio Regionale, con l'obbligo da parte di quest'ultimo di dare, a lavoro compiuto, al Museo provinciale de Torcello, le teste moderne del grande mosaico, che saranno da levarsi colla sostituzione delle originali provenienti dal ridetto Museo.

Eseguito un diligente esame sulla faccia del luogo, si potè constatare che delle 15 teste che possiede il Museo, solo 12 possono essere rimesse al loro posto e le altre tre, che non hanno alcun riscontro colle esistenti in opera, si lasciano al Museo.

Le 12 teste originali, che si possono rimettere a posto, sono in condizione di conservazione mediocre ed a tutte mancano saltuariamente delle tessere — e sono le seguenti:

I — Testa di Madonna con collo e manto, misura m. 0,3 di altezza, con maschera di m. 0,20 — appartiene al 1°. scompartimento superiore del mosaico.

II — Testa di Cristo con collo e frammento d'aureola, misura m. 1,06 di altezza, con maschera di m. 0,58 — appartiene al secondo scompartimento e sta nella parte centrale.

III — Testa di Adamo con collo e pieghe di fondo, misura m. 0,53 di altezza, con maschera di m. 0,42 — appartiene al secondo scompartimento e sta nella parte centrale.

IV — Testa di Eva con collo e manto, misura m. 0,49 di altezza, con maschera di m. 0,24 — appartiene al secondo scompartimento e sta dietro Adamo.

V — Testa di Re con collo, corona ed aureola, misura m. 0,52, con maschera di m. 0,27 — appartiene al secondo scompartimento e sta a destra di Eva.

VI — Testa di Regina con collo, corona ed aureola, misura m. 0,52, con maschera di m. 0,27 — appartiene al secondo scompartimento e sta alla destra del Re.

VII — Testa di Mosè con collo, aureola e parte del corpo, misura m. 0,82 di altezza, con maschera di m. 0,45 — appartiene al secondo scompartimento e sta alla sinistra del Cristo.

AJOUTÉ: Questa testa non ha di originale che la barba e la parte del collo, il rimanente è un restauro vecchio bene eseguito.

VIII — Testa d'Apostolo con collo, misura m. 0,41 di altezza, con maschera di m. 0,25 — appartiene al terzo scompartimento ed è il primo a sinistra di chi guarda.

IX — Frammento di testa di Apostolo, misura complessivamente m. 0,28 di altezza — appartiene al terzo scompartimento ed è il secondo degli apostoli a sinistra dell'osservatore.

X — Testa di Angelo con collo ed aureola, misura m. 0,38 di altezza, con maschera di m. 0,21 — appartiene al terzo scompartimento e sta dietro gli apostoli tra il terzo ed il quarto a sinistra di chi guarda.

XI — Seconda testa di angelo con collo ed aureola, misura m. 0,38 di altezza, con maschera di m. 0,21 — appartiene al terzo scompartimento e sta dietro gli apostoli tra il primo e il secondo a destra di chi guarda.

XII — Terza testa di angelo con collo ed aureola, misura m. 0,3 di altezza, con maschera di m. 0,19 — appartiene al terzo scompartimento e sta dietro gli apostoli tra il secondo ed il terzo a destra dell' osservatore.

Fatto, letto e chiuso l'atto si riportano le firme delle parti.

Il Direttore del Museo Prov.e di Torcello
Ss. Prof. Cesare Augusto Levi

L'Assistente dell'Uff.o Tec.o pei Monumenti del Veneto
Ss. Prof. Arch. Domenico Rupolo

Visto, Il Direttore
Ss. Federico Berchet

Registrato a Venezia
addì sei maggio 1896
Reg.o atti privati N. 6408 V.e 456 pag. 116
(Essente gratis nell'interesse dello Stato)
Il Ricevitore Ss. N. Lizier
1 originale

9.

Venezia, Soprintendenza ai Monumenti, Archivio
TORCELLO A 8 Isole
Ristauri Giudizio — teste Sagrestia

Torcello, sei marzo 1897

In seguito alla lettera del Sig. Comm. Cesare Augusto Levi, direttore del Museo Prov.le di Torcello, diretta all' Ufficio Regionale pei Monumenti del Veneto, in data del 2 marzo 1897, ed in conformità al relativo verbale di consegna e di ricevimento delle 12 teste antiche di mosaico che esistevano nel suddetto Museo Prov. di Torcello, redatto addì 25 aprile 1896, questa Direzione del detto Ufficio Regionale, e per Essa il Prof. Domenico Rupolo assistente nell'amministrazione del ridetto ufficio, CONSEGNA all'incaricato sig. nob. Moro-Lin Giovanni le 12 teste del mosaico moderno levate dal grande mosaico della facciata interna del Duomo di Torcello e che furono surrogate dalle su citate 12 antiche.

Trattandosi di oggetto per unico interesse del Ministero dalla Pubblica Instruzione, il presente atto va redatto in carta semplice escluso da tassa registro.

Fatto, letto e chiuso il presente atto si riportano le firme delle parti.

L'assistente Prof. D. Rupolo
L'incaricato della Direzione pel Museo Prov.e, Torcello,
Moro-Lin nob. Giovanni
Visto, Il Direttore dell' Ufficio Regionale
pei Monumenti del Veneto
Berchet

10.

Brouillon de la main de l'ingénieur en chef Berchet, avec, comme annexe, trois photos dont on retrouve les négatifs dans les Archives photographiques de la Soprintendenza ai Monumenti de Venise, enregistrés sous le numéro 684 et datés (à tort, comme le prouve ce brouillon de lettre) de 1906

Venezia, Soprintendenza ai Monumenti, Archivio

TORCELLO A 8 Isole
Ristauri Giudizio — teste Sagrestia

Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti del Veneto

N° protocollo 519
posizione A 8 Torcello

Venezia, 22 aprile 1897

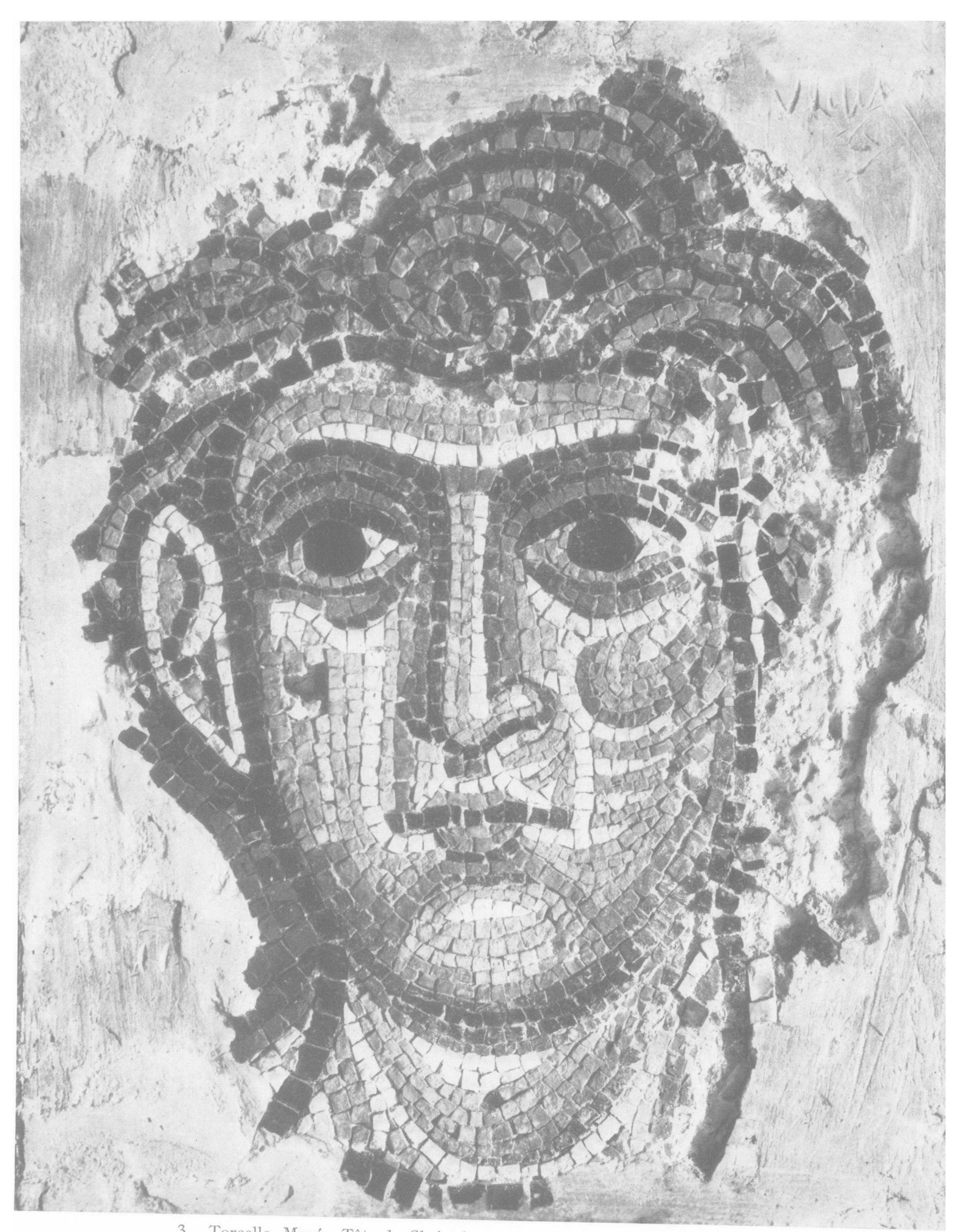
Al Ministero della Pubblica Instruzione
Dir. Gen. Antichità & Belle Arti
Roma

Prima di disfare i palchi a Torcello si fecero a cura di questa Direzione le fotografie di qualche particolare del grande Mosaico torcellese per rendere conto della distribuzione e del taglio delle piccole tessere.

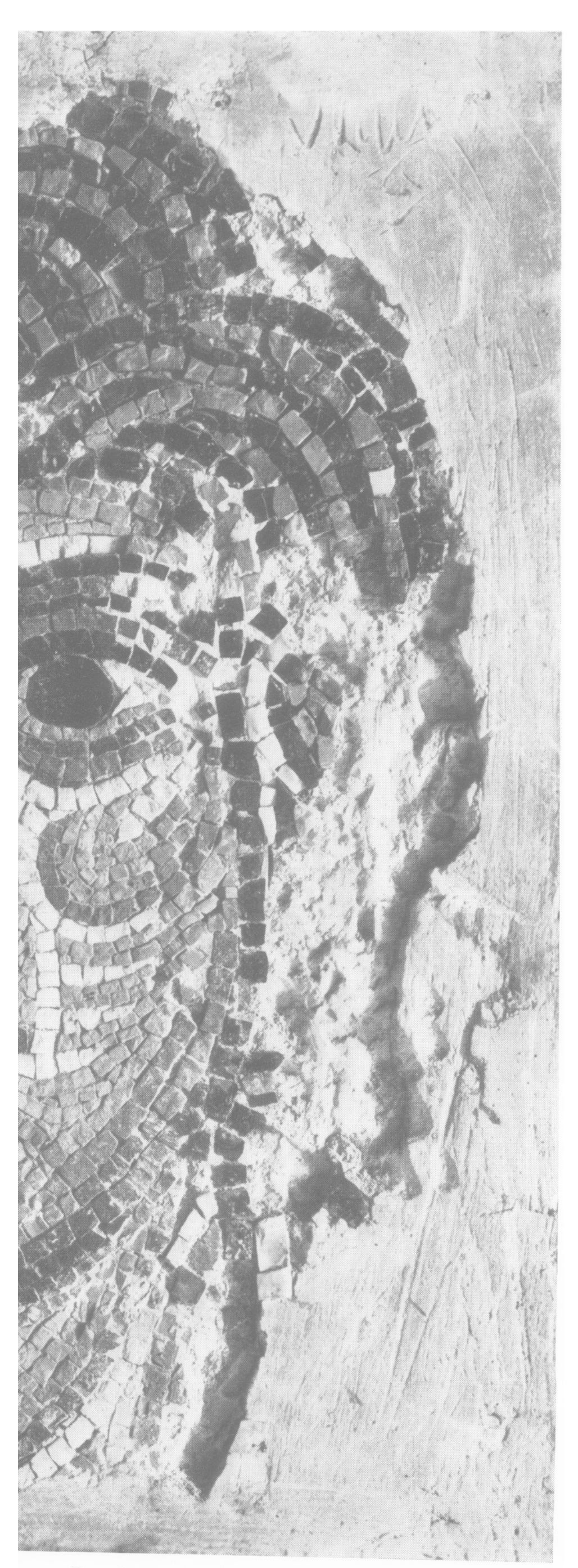
Riuscite un poco annebbiate le prime prove per la difficoltà dell'ambiente, una fu rinforzata e le altre furono rinnovate ed unisco quindi un dettaglio grande circa la metà del vero di tre teste, una nella prima zona inferiore a sinistra di chi guarda la porta, che rappresenta S. Pietro e che ricorda i Ravennati, e l' altra di una testa fra due aureole nella quarta zona dopo quattro apostoli. Questa non è però una fattura originale ma una recentissima sostituzione fatta nel 1873.

Invece è originale la terza testa bellissima d'angelo soprastante alla prima testa di S. Pietro nella zona inferiore.

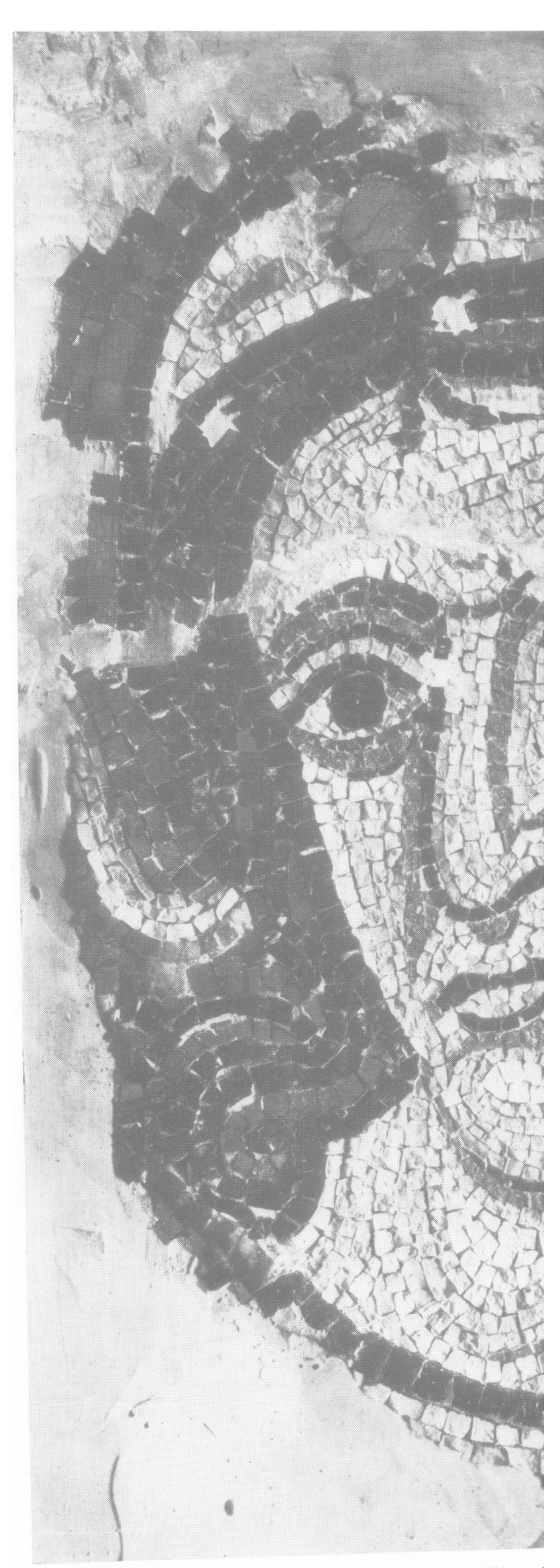
Trasmetto allegate tutte e tre queste fotografie avendo antecedentemente spedita una fotografia dell'insieme per gli studi comparati che codesto Ministero gradisce di fare.



3. Torcello, Musée. Tête du Christ jeune du tympan Est de Santa Maria Assunta ("Jeune saint inconnu")



npan Est de Santa Maria Assunta
nu'')



1. Torcello, Musée. Tête d



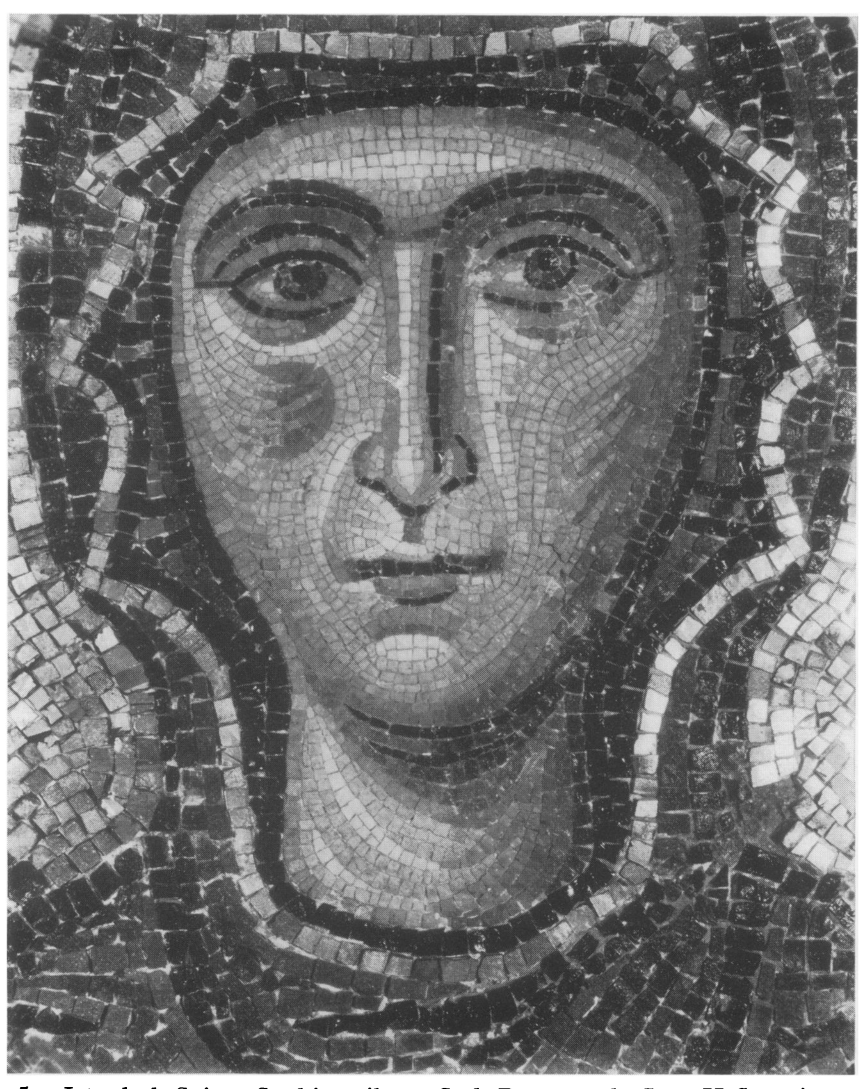
1. Torcello, Musée. Tête d'ange du tympan Est de Santa Maria Assunta



2. Torcello, Sacristie de Santa Maria Assunta. Tête d'ange du tympan Est



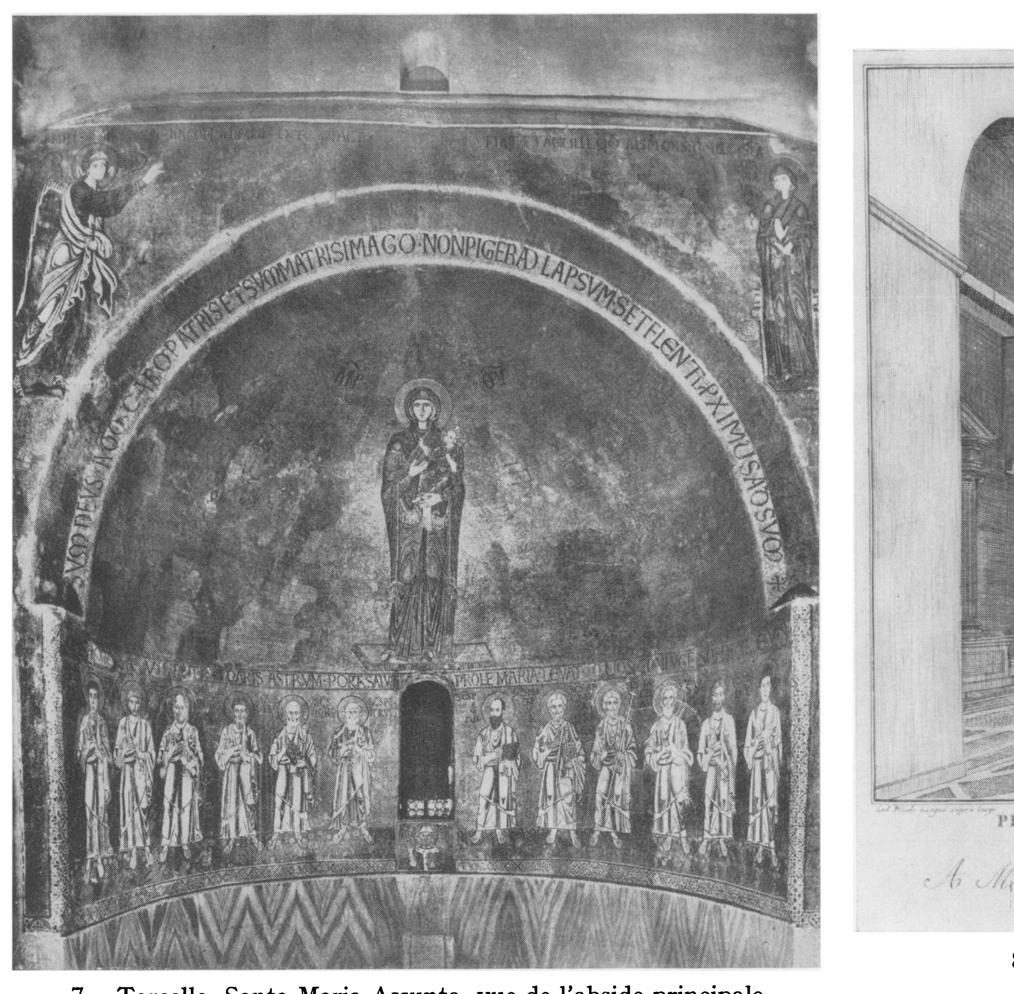
4. Torcello, Santa Maria Assunta, abside principale. Vierge Hodighitria, détail



5. Istanbul, Sainte-Sophie, tribune Sud. Panneau de Jean II Comnène, Vierge, détail



6. Kiev, Eglise de l'Archange Michel. Saint Etienne



7. Torcello, Santa Maria Assunta, vue de l'abside principale

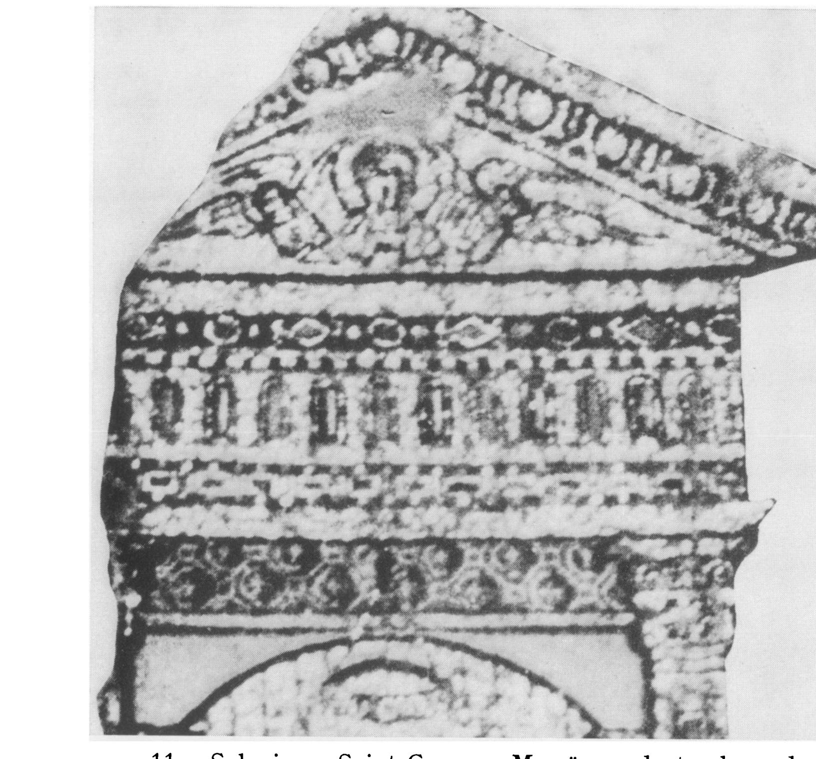


8. Venise, Musée Correr, Cod. Cic. 2233. Gravure de 1826, représentant l'intérieur de Santa Maria Assunta à Torcello, vue vers l'Est

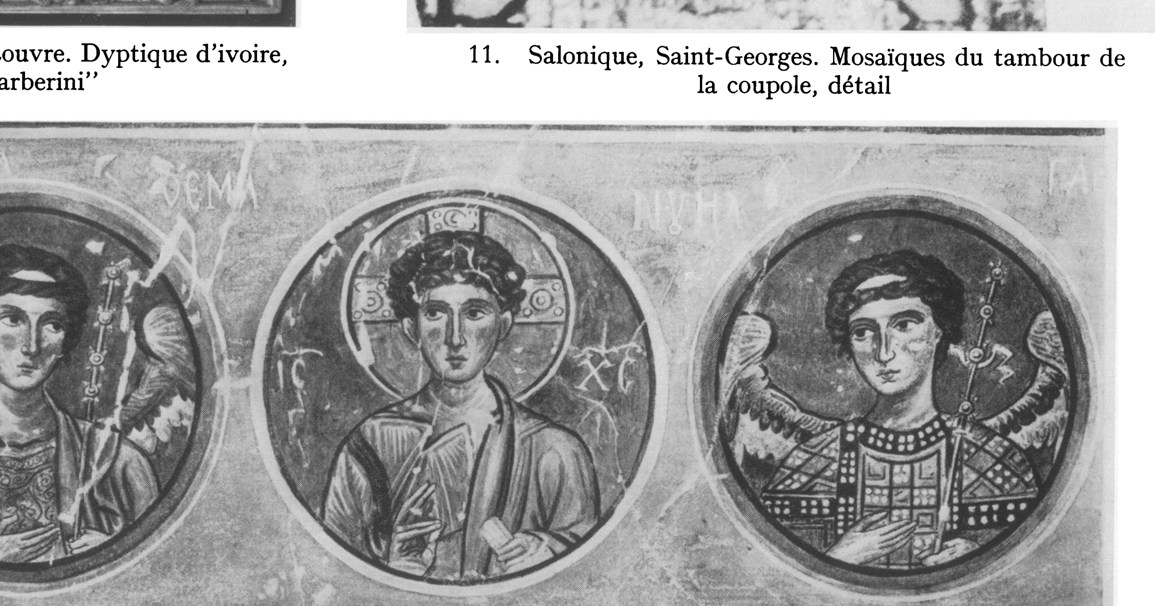


9. Venise, Musée Correr, Cod. Cic. 2233. Gravure de 1827, représentant la vue des absides de Santa Maria Assunta à Torcello

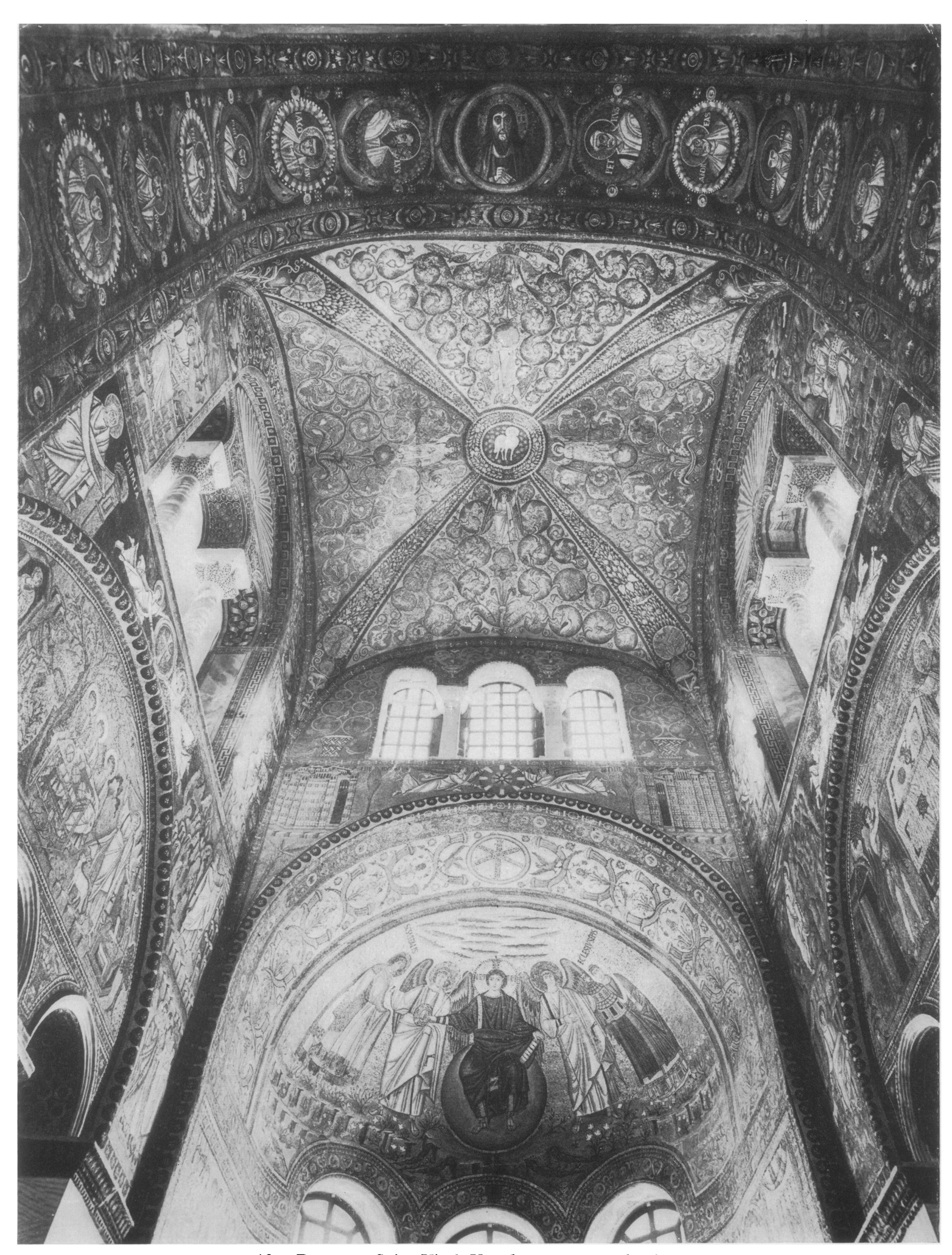
10. Paris, Musée du Louvre. Dyptique d'ivoire, dit "Barberini"



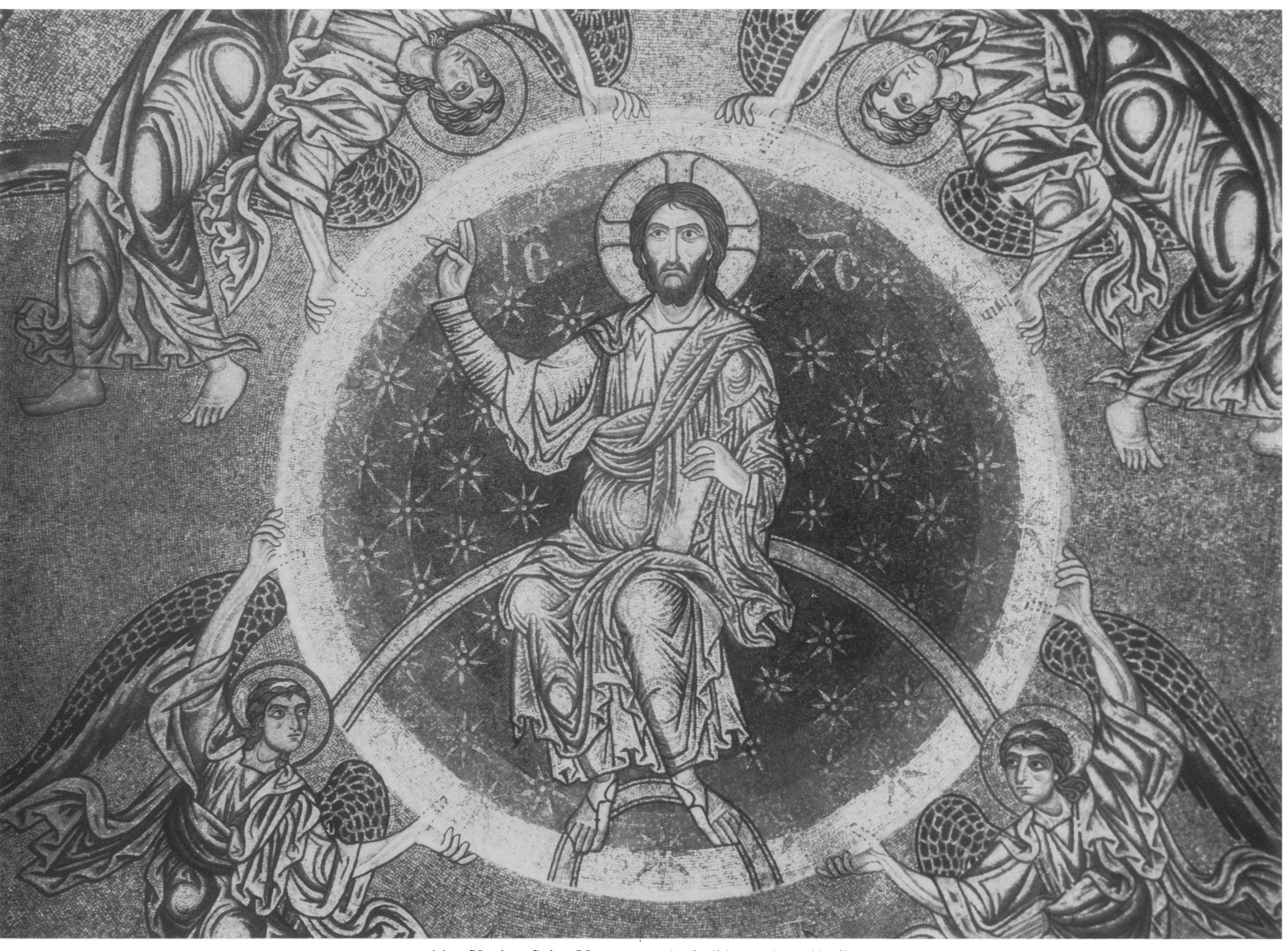
11. Salonique, Saint-Georges. Mosaïques du tambour de la coupole, détail



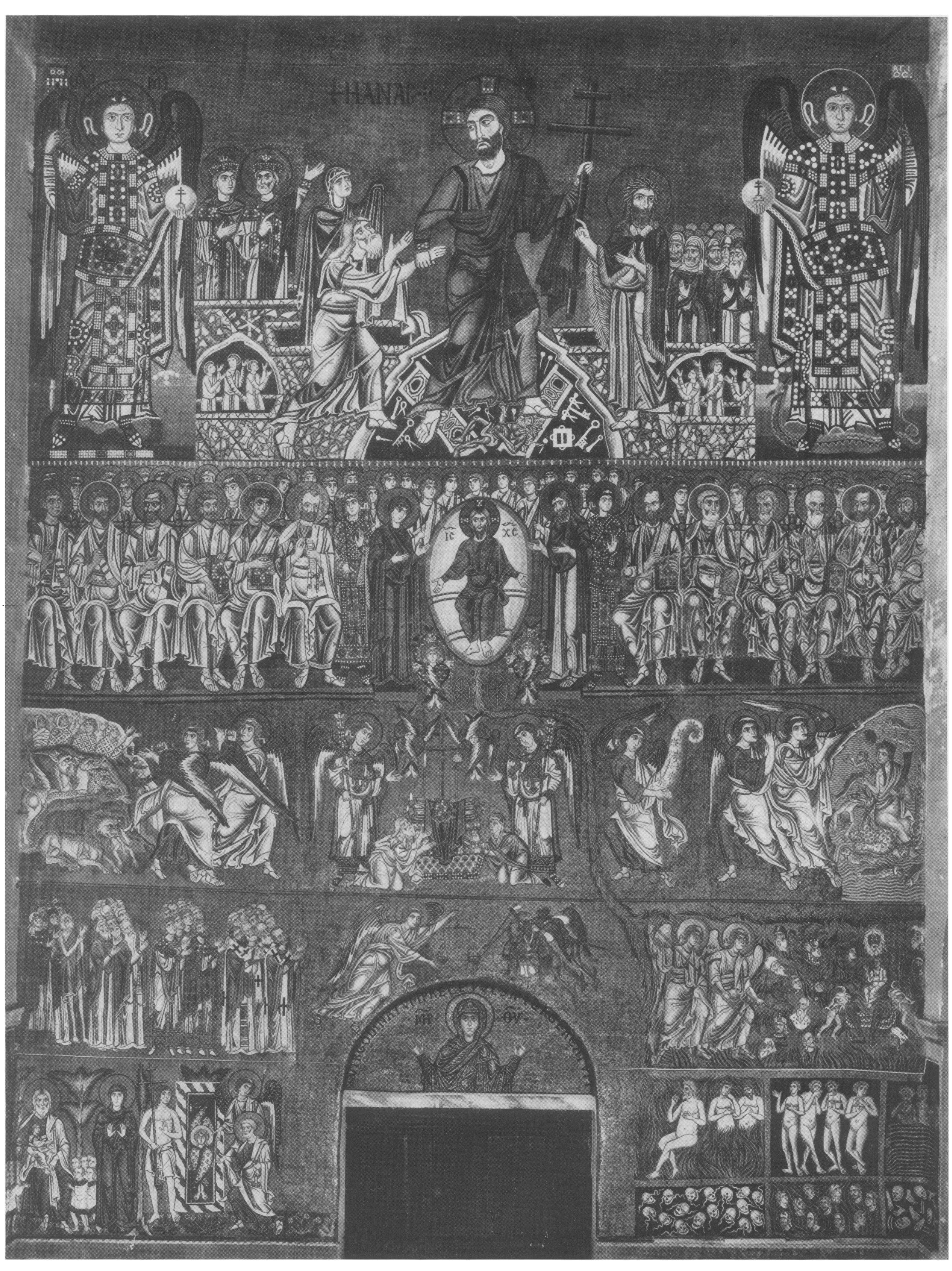
12. Qaranleq Kilissé, médaillons à la base de la coupole. Christ Emmanuel entre deux archanges



13. Ravenne, Saint-Vital. Vue des mosaïques du choeur



14. Venise, Saint-Marc, coupole de l'Ascension, détail



15. Torcello, Santa Maria Assunta, paroi Ouest. Anastasis et Jugement Dernier

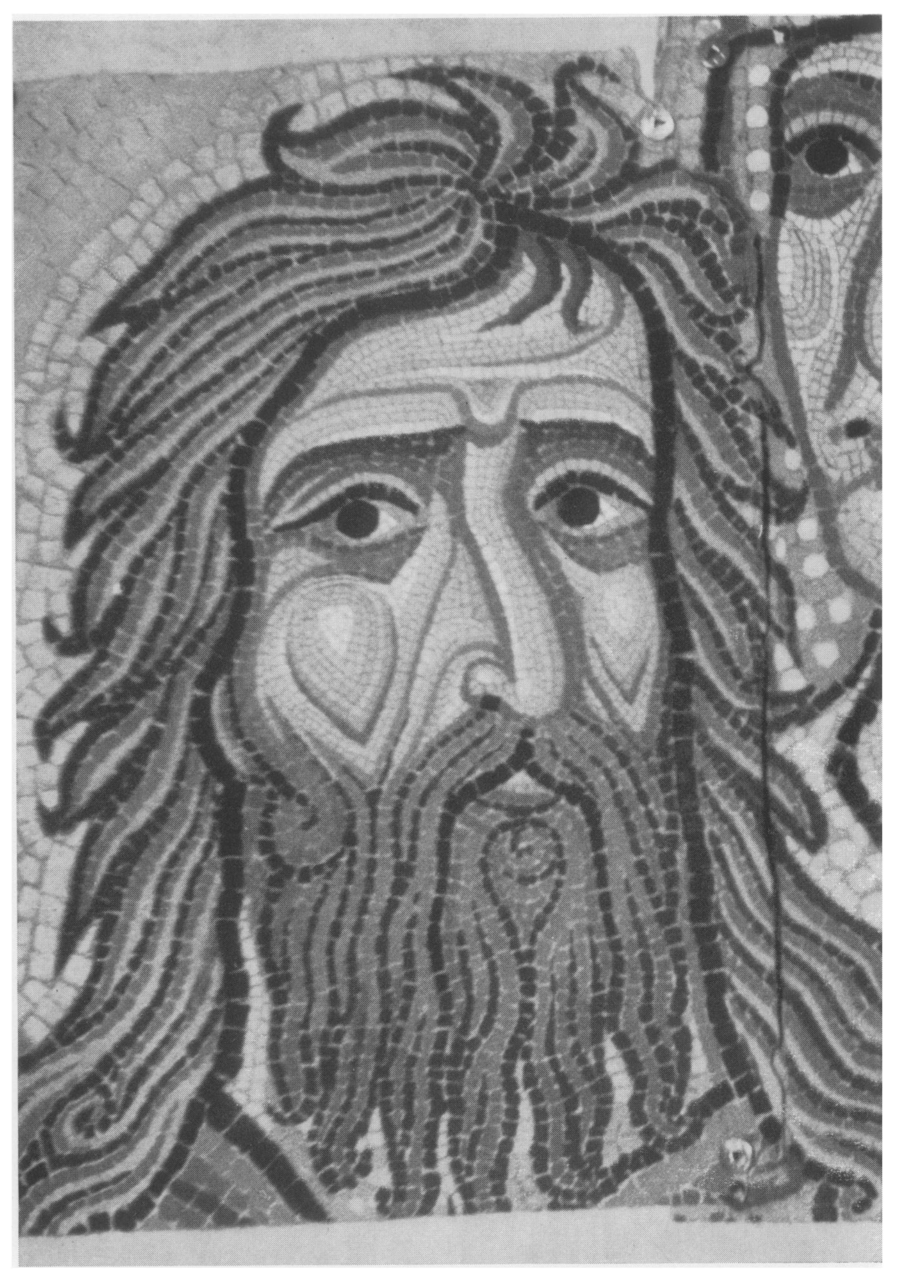


16. Tête de la Vierge de la Crucifixion.
Tympan Ouest de Santa Maria Assunta

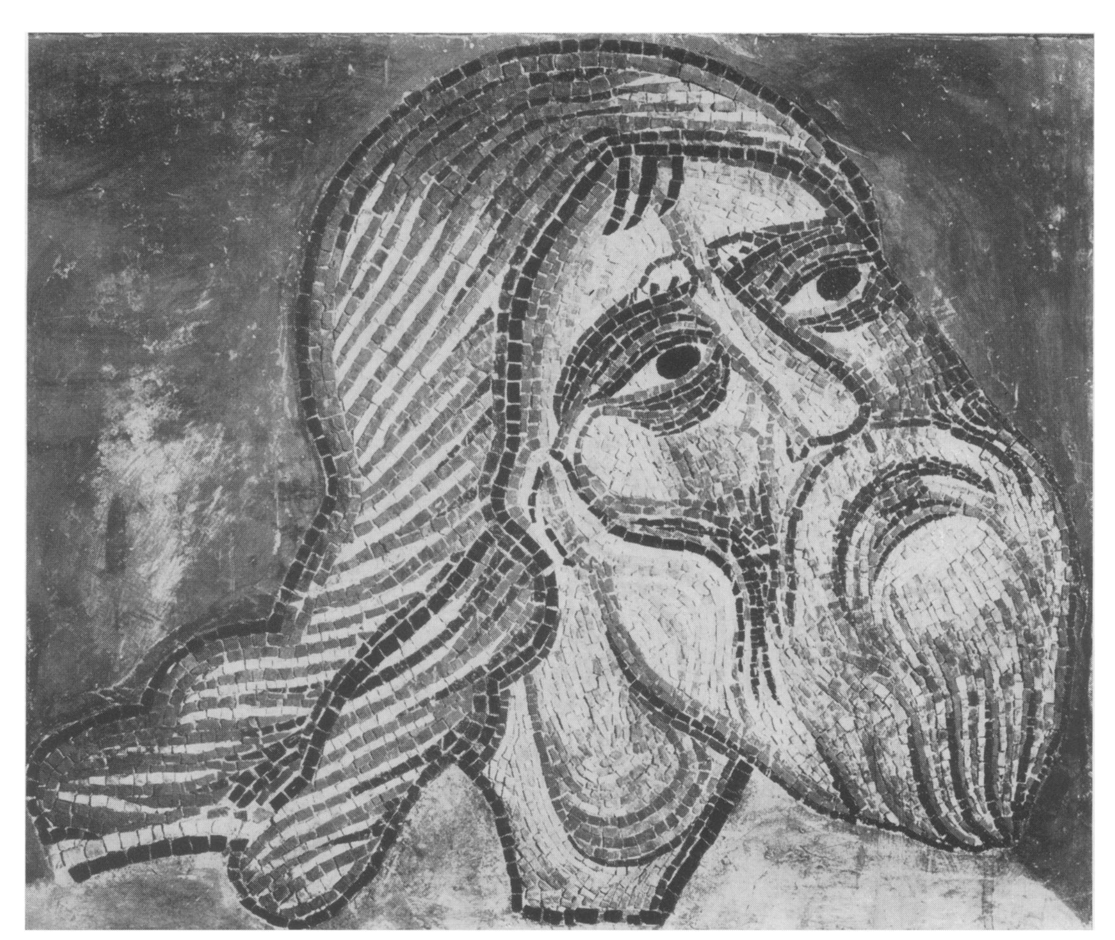
17. Tête du Christ de l'Anastasis.
Paroi Ouest de Santa Maria Assunta

Torcello, Sacristie

18. Torcello, Sacristie. Tête de saint Jean Baptiste de l'Anastasis.
Paroi Ouest de Santa Maria Assunta



19. Venise, Saint-Marc, arc Ouest de la coupole centrale.
Tête de saint Jean Baptiste (calque de la mosaïque)



20. Tête d'Adam de l'Anastasis. Paroi Ouest de Santa Maria Assunta



21. Tête d'Eve de l'Anastasis. Paroi Ouest de Santa Maria Assunta

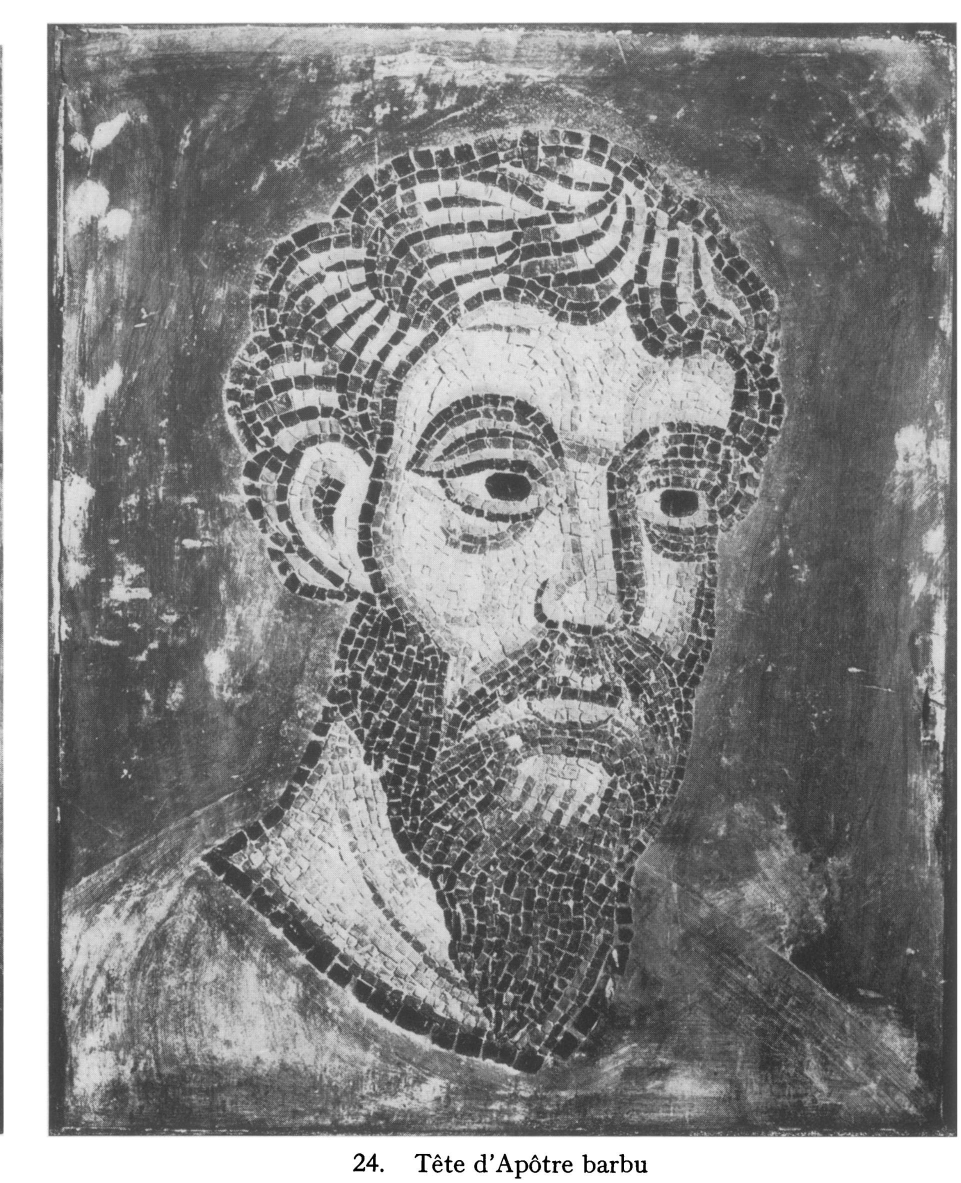
Torcello, Sacristie



22. Torcello, Sacristie. Têtes des rois-prophètes Salomon et David de l'Anastasis. Paroi Ouest de Santa Maria Assunta



23. Tête de jeune Apôtre



24. Tête d'Apôtre barbu

Torcello, Sacristie, la moitié gauche du Tribunal des Apôtres du Jugement Dernier. Paroi Ouest de Santa Maria Assunta

25.

26.

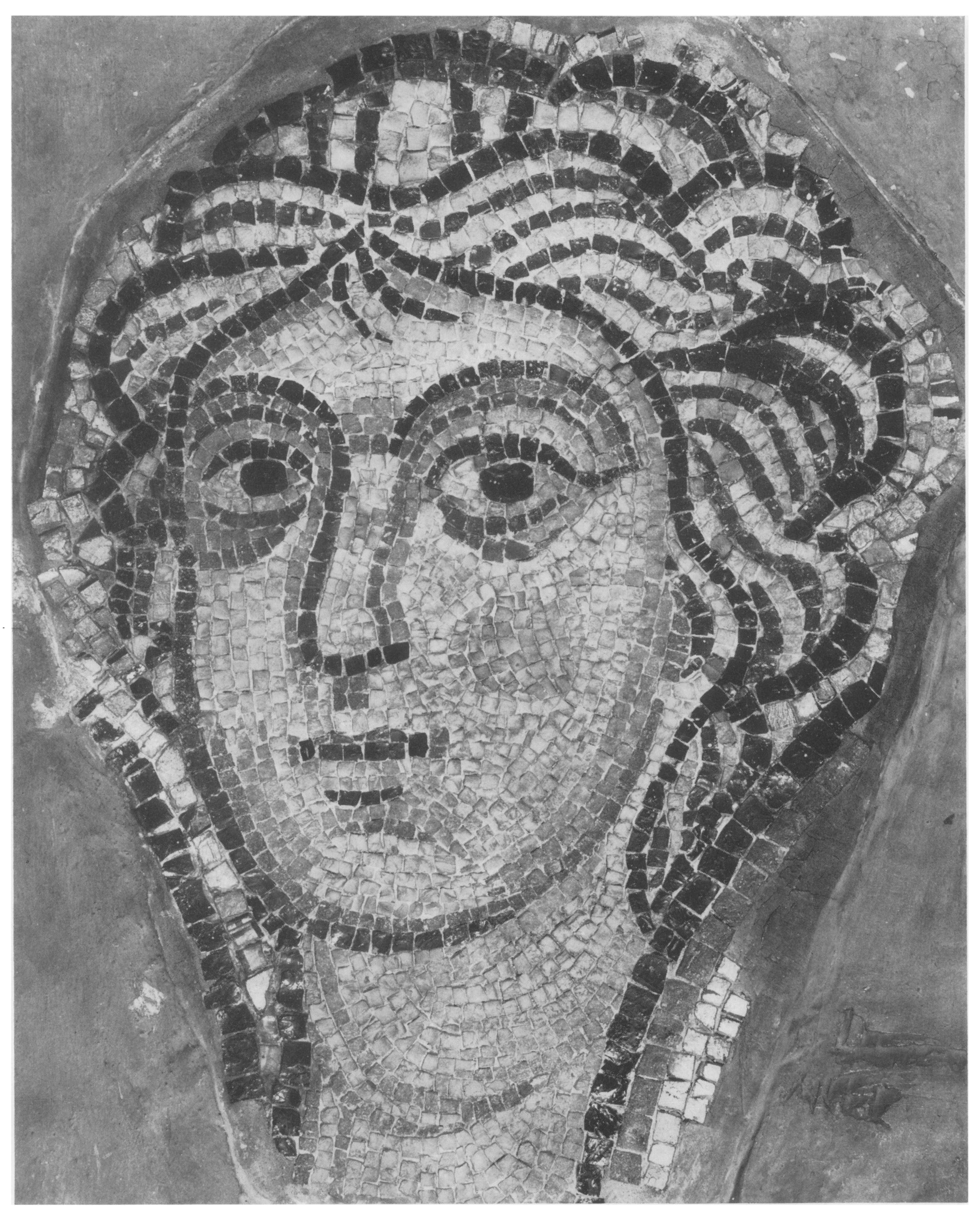


27.

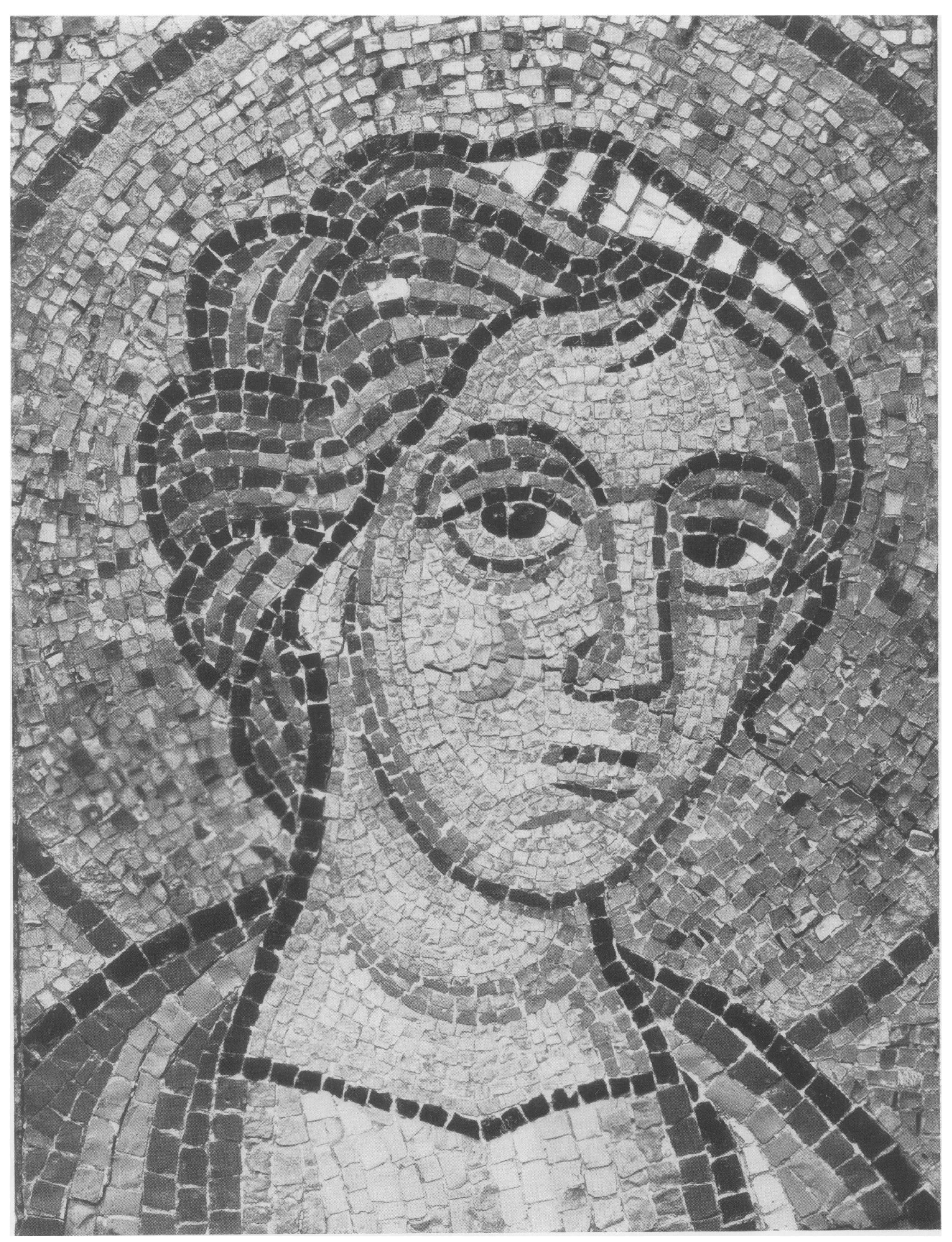
Torcello, Sacristie. Têtes des anges du Tribunal des Apôtres du Jugement Dernier. Paroi Ouest de Santa Maria Assunta



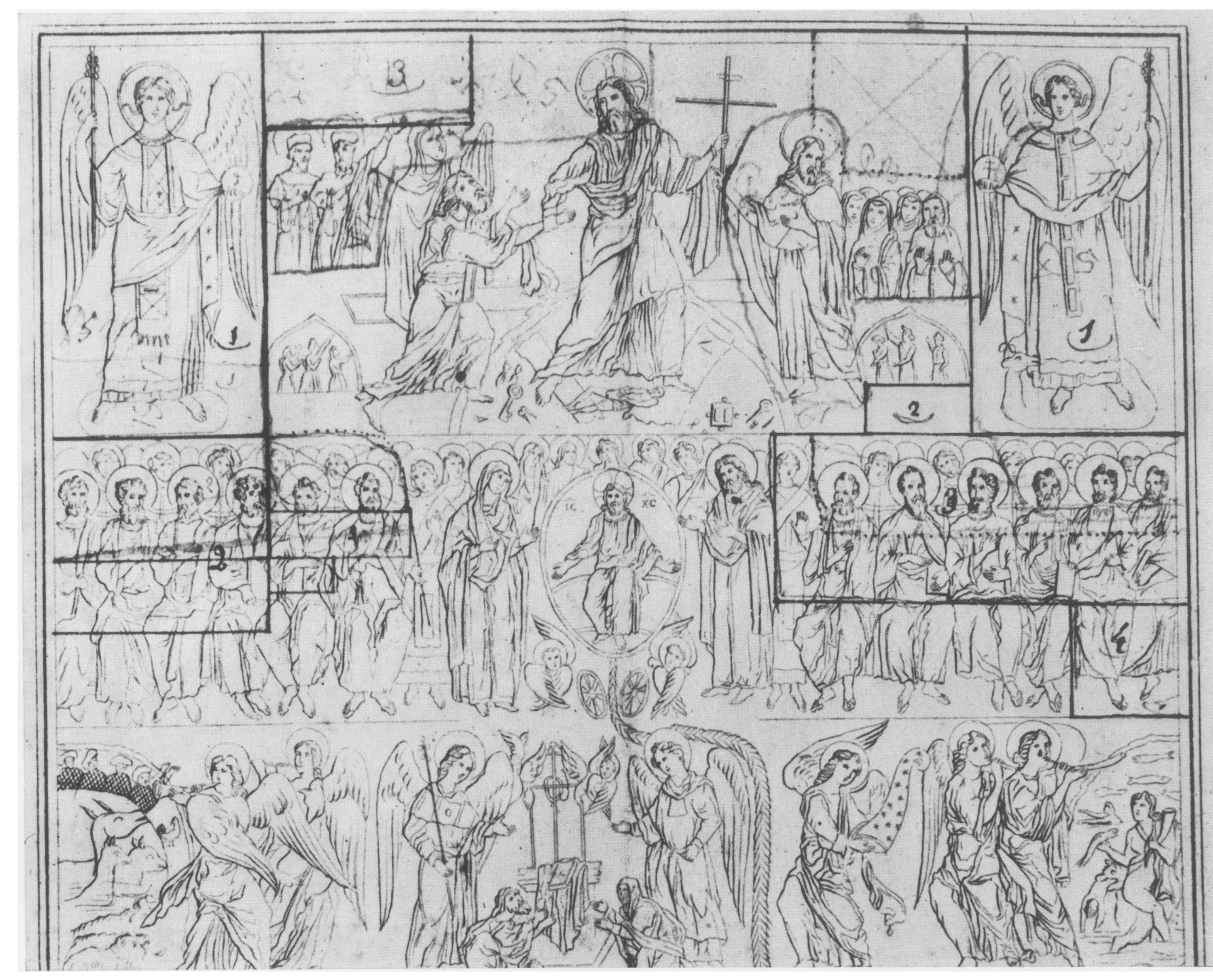
28. Torcello, Musée. Tête d'ange du Tribunal des Apôtres du Jugement Dernier. Paroi Ouest de Santa Maria Assunta



29. Paris, Musée de Cluny. Tête d'ange du Jugement Dernier. Paroi Ouest de Santa Maria Assunta



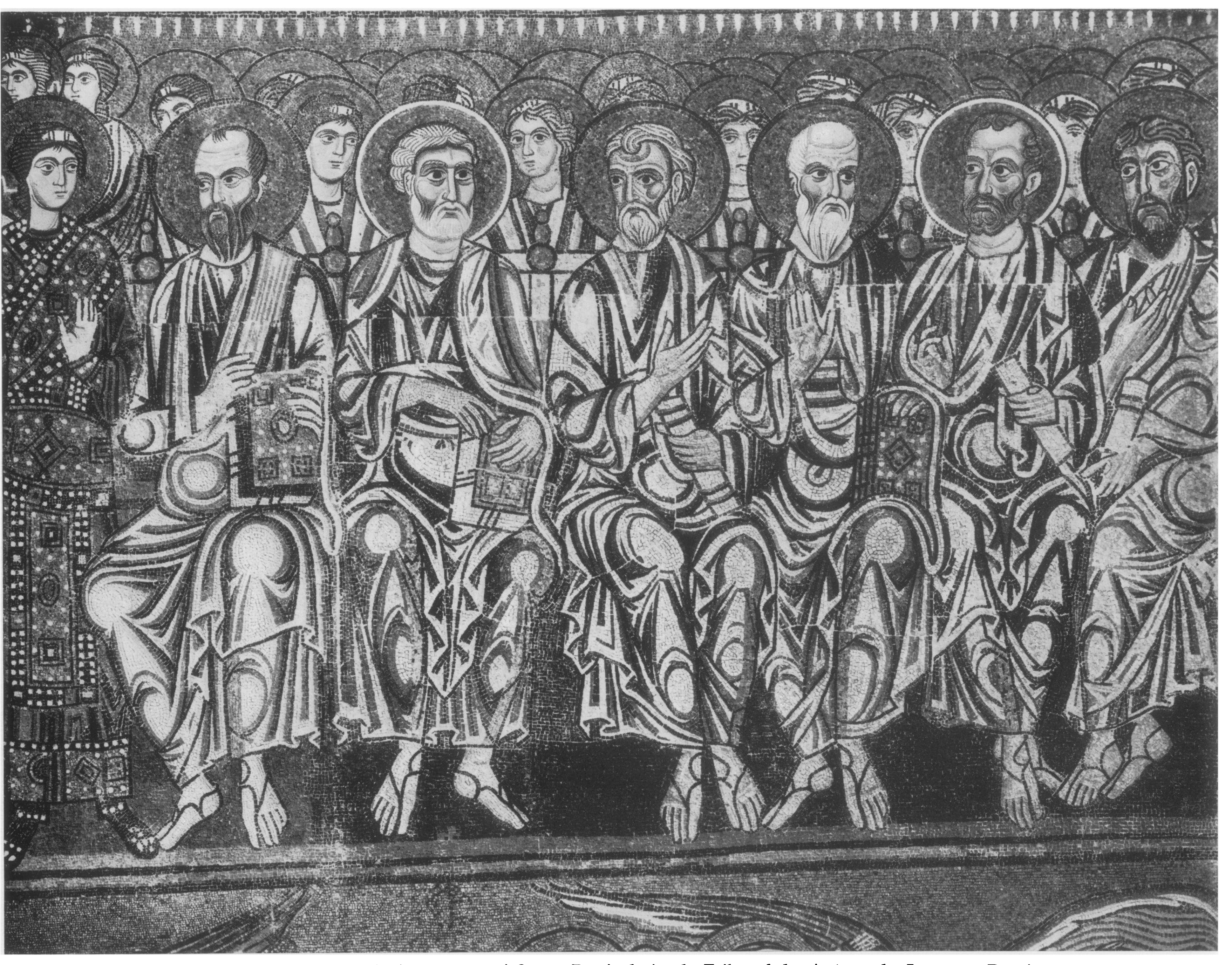
30. Rochester, Memorial Art Gallery. Tête d'ange du Jugement Dernier. Paroi Ouest de Santa Maria Assunta



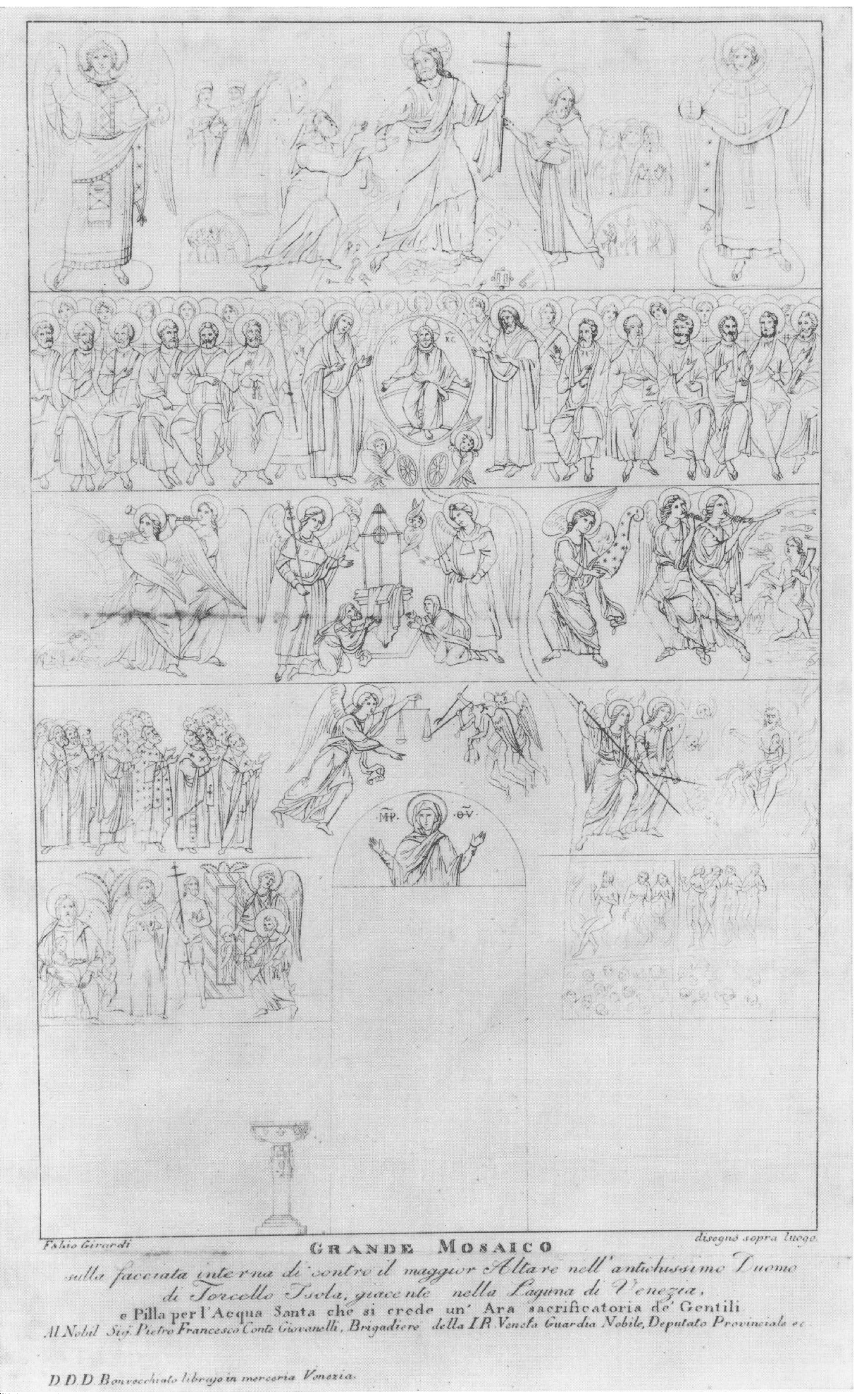
31. Venise, Archives de l'Etat. Gravure justificative du travail de G. Moro, 1853, dans les deux registres d'en haut de la paroi Ouest de Santa Maria Assunta



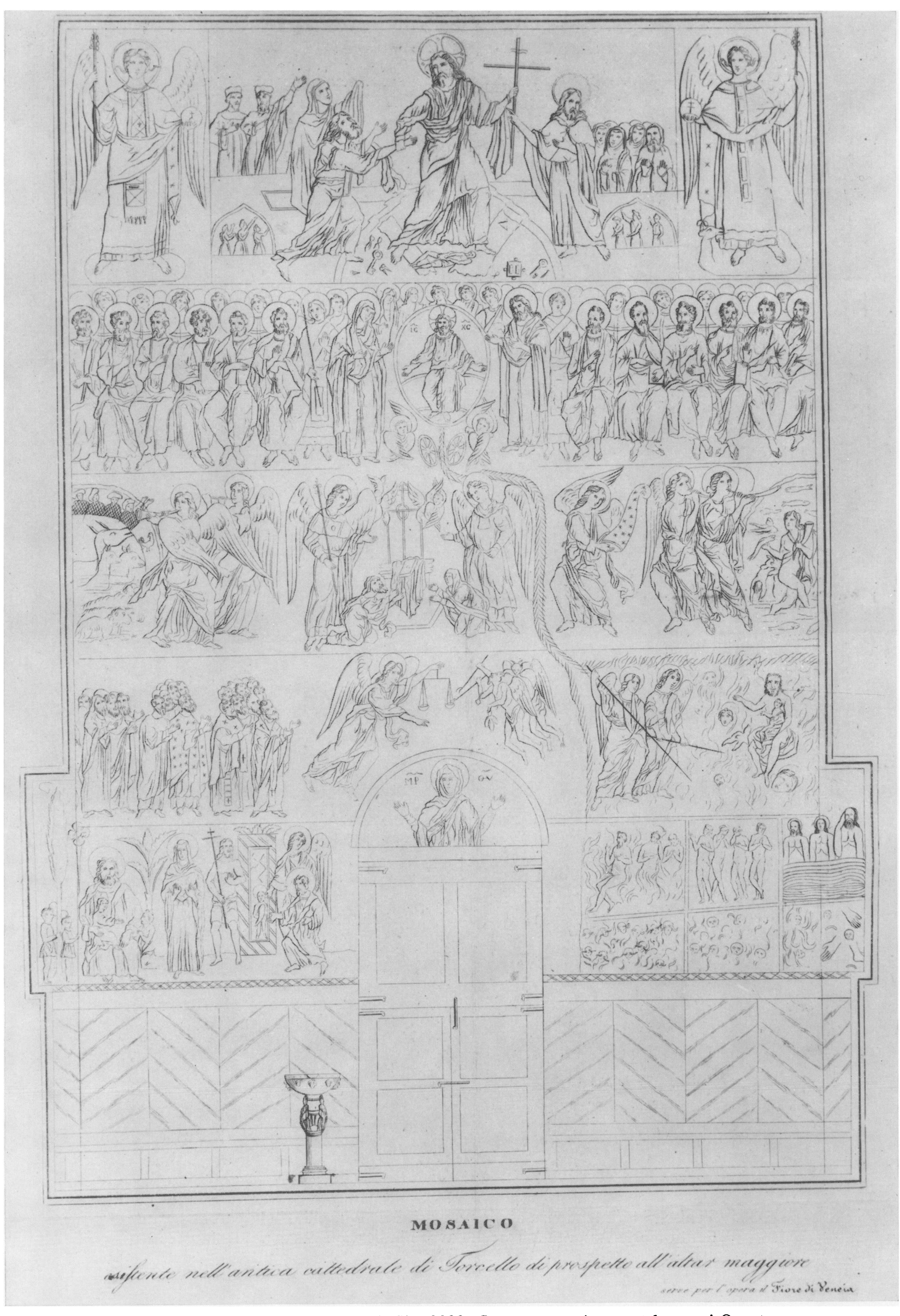
32. Torcello, Santa Maria Assunta, paroi Ouest. Partie gauche du Tribunal des Apôtres du Jugement Dernier



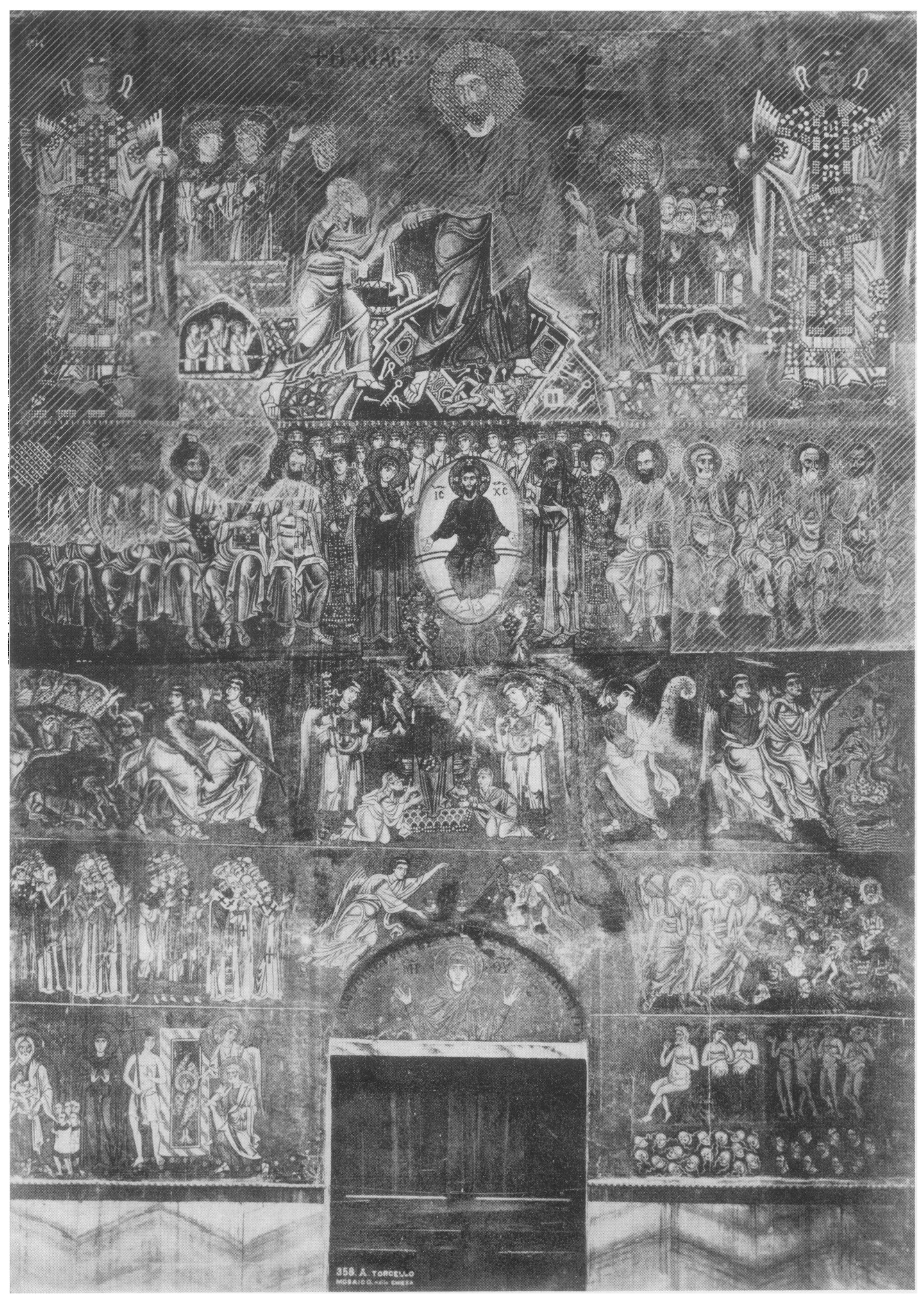
33. Torcello, Santa Maria Assunta, paroi Ouest. Partie droite du Tribunal des Apôtres du Jugement Dernier



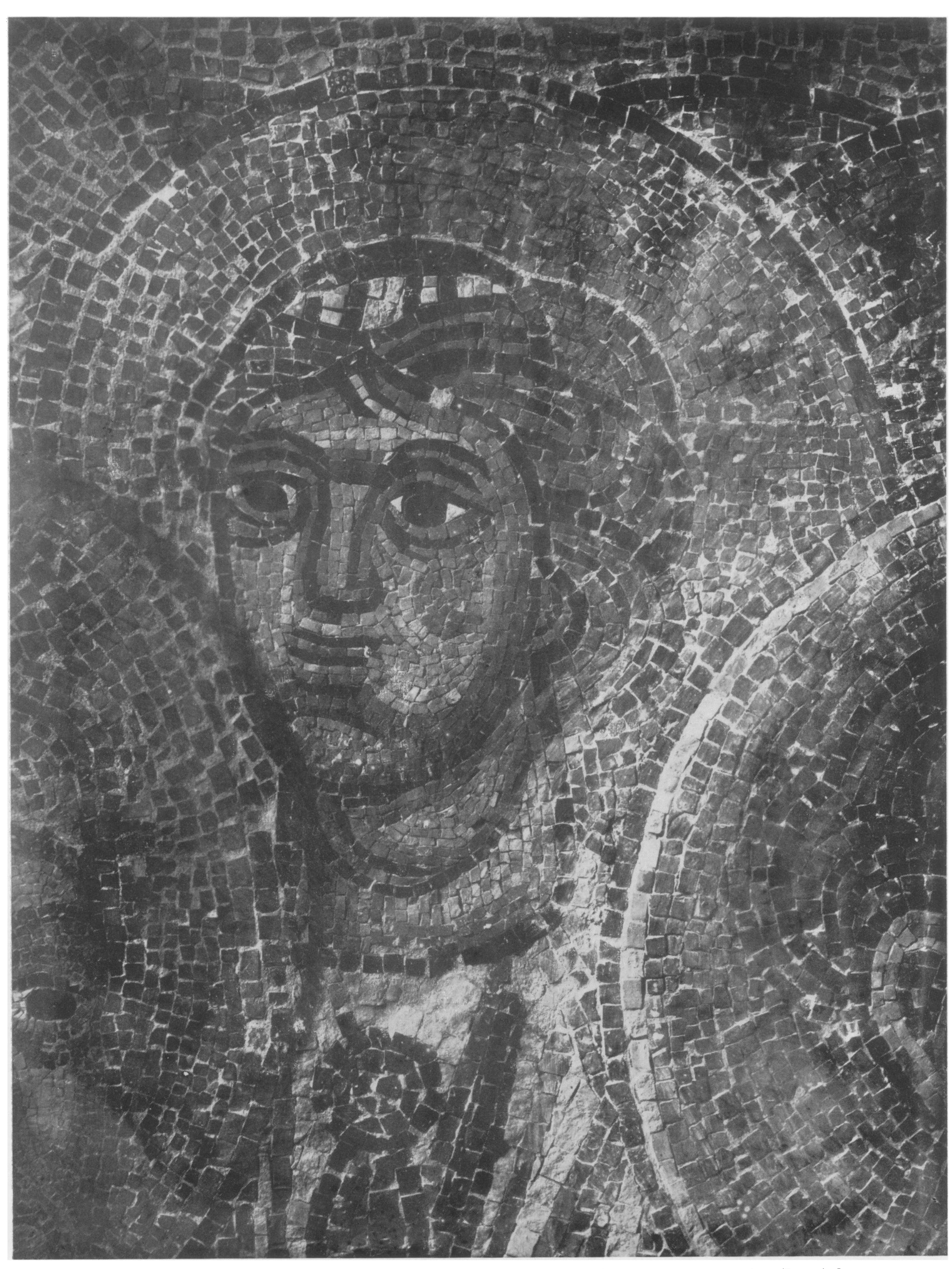
34. Venise, Musée Correr, Cod. Cic. 2233. Gravure représentant la paroi Ouest de Santa Maria Assunta à Torcello



35. Venise, Musée Correr, Cod. Cic. 2233. Gravure représentant la paroi Ouest de Santa Maria Assunta à Torcello



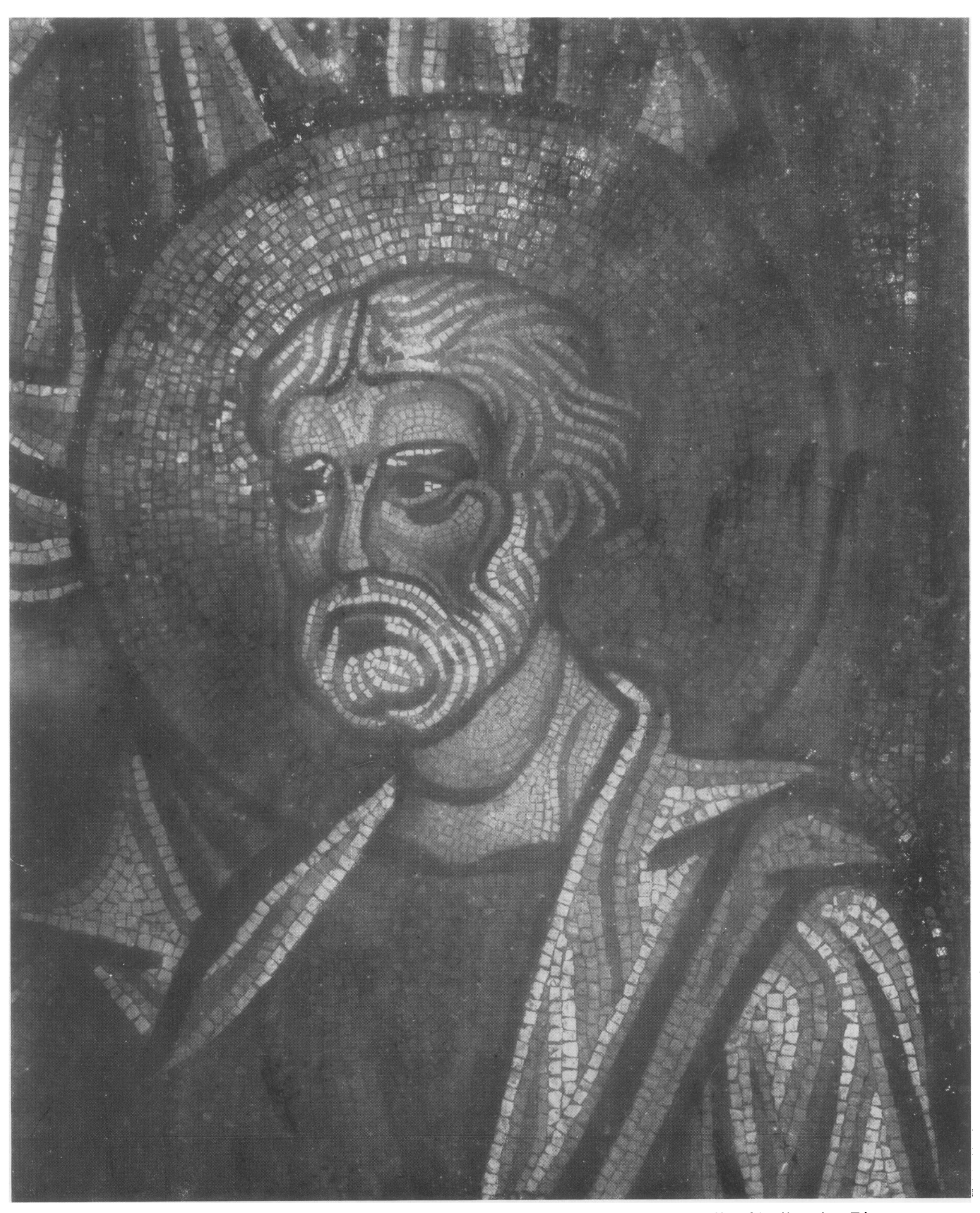
36. Venise, Soprintendenza ai Monumenti. Photographie de la paroi Ouest de Santa Maria Assunta à Torcello avec l'indication des zones restaurées



37. Torcello, Sacristie. Tête d'ange du Tribunal des Apôtres du Jugement Dernier. Paroi Ouest de Santa Maria Assunta. Photographie exécutée durant les travaux de Berchet



38. Torcello, Santa Maria Assunta, paroi Ouest. Jugement Dernier, Paradis, détail



39. Torcello, Santa Maria Assunta, paroi Ouest. Jugement Dernier, Paradis, détail, saint Pierre